This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

RESEARCH
COPY

B 1,425,090

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

24. J. 29

REVUE

DE LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE.

REVUE

DE

LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE

ET CLASSIQUE,

FONDÉE ET DIRIGÉE

PAR F. DANJOU,

Bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Arsenal, Organiste de la Métropole de Paris,
Membre de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome.

DEUXIÈME ANNÉE.

PARIS.

BLANCHET, ÉDITEUR ET MARCHAND DE MUSIQUE,
11, RUE CROIX-DES-PETITS-CHAMPS.

1846.

Music
ML
5
.R4465

v.2

STELLFELD

REVUE

DE LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE.

CONFÉRENCES

DU DIOCÈSE DE PARIS.

QUESTIONS RELATIVES AU CHANT ECCLÉSIASTIQUE.

La mesure que vient de prendre Monseigneur l'archevêque de Paris pour appeler l'attention de son clergé sur l'état actuel du chant ecclésiastique est un fait très important et qui ne peut manquer d'exercer une haute influence sur l'avenir de la musique religieuse en France. C'est du moins pour le moment la justification de nos doctrines et la récompense de nos travaux.

Tout ce que nous demandons au clergé, Monseigneur l'archevêque de Paris le demande lui-même, et les questions qu'il pose sont comme l'abrégé de tous nos écrits Ce qu'il y a de remarquable, c'est que le premier acte officiel de l'autorité épiscopale en faveur de la restauration du chant émane d'un prélat qui n'est dirigé ni par son goût personnel pour la musique, ni par ses connaissances spéciales dans ces matières.

Il ne s'agit pas, en effet, aux yeux de Monseigneur Affre, d'une œuvre d'art, mais d'une œuvre de piété. Il ne s'inquiète pas des progrès de la musique, mais de la conservation de la foi. Ce n'est

pas même en vue de la grandeur extérieure de la religion ou de la splendeur du culte que l'on cherche en cette occasion les moyens de rétablir le goût du chant parmi les fidèles, mais seulement à cause de l'utilité de ce chant pour le salut des âmes.

Il importe d'établir cette distinction et de la signaler à nos lecteurs; car si l'intelligence du beau dans les arts est à peu près éteinte parmi le clergé, du moins le zèle le plus ardent pour la conversion des peuples y règne-t-il dans tous les cœurs; et le jour où il sera admis et prouvé que l'usage du chant, ses effets, sa puissance sur l'imagination, son action sur les sens, sont utiles au maintien de la foi, à la gloire de Dieu, on verra tous les prêtres s'occuper activement de le rendre populaire et florissant (1).

Monseigneur l'archevêque de Paris a manifesté clairement sa pensée à ce sujet. A côté des travaux les plus essentiels sur le ministère ecclésiastique, l'étude de la théologie, au milieu des considérations les plus élevées et les plus graves, il place les questions que nous allons mettre sous les yeux de nos lecteurs, et il invite son clergé à les résoudre.

Cet exemple sera imité, nous n'en doutons pas; les autres évêques ne voudront pas tarder davantage à chercher les moyens d'arrêter la ruine du chant ecclésiastique; le mouvement qui commence à Paris ébranlera toute la France.

Voici les questions insérées dans le programme des conférences ecclésiastiques du diocèse de Paris. Après les avoir citées textuellement, nous essaierons d'y ajouter quelques réflexions générales qui puissent servir à préparer leur solution.

(1) Nous citerons ici les paroles de saint Bernard sur l'utilité du chant : « Cantus in ecclesia mentes hominum lætificat, fastidiosos oblectat, pigros sollicitat, peccatores ad lamenta invitat. Nam quamvis dura sint corda secularium hominum, statim ut dulcedinem psalmorum audierint ad amorem pietatis convertuntur. Oratio tantummodo in hac vita effunditur in remissionem peccatorum, psalmorum autem decantatio significat perpetuam laudem Dei in æterna gaudia. » *S. Bernardi op.*, t. II, p. 867.

PREMIÈRE QUESTION. — *Rechercher les causes de la décadence du chant ecclésiastique et de son abandon par les fidèles.*

DEUXIÈME QUESTION. — *Étudier les modifications qu'a subies le chant dans la liturgie du diocèse de Paris depuis trois siècles; déterminer l'influence que ces changements ont pu avoir sur la popularité du chant.*

TROISIÈME QUESTION. — *Étudier la doctrine de l'Église et les opinions des auteurs ecclésiastiques sur le chant, sa nature, ses effets, son antiquité, sa prééminence sur la musique moderne.*

QUATRIÈME QUESTION. — *Déterminer les règles de l'exécution du plain-chant, le genre, le nombre des voix auxquelles il doit être confié, la nature des instruments qu'on peut employer pour l'accompagner.*

CINQUIÈME QUESTION. — *Indiquer les moyens qui paraîtraient les plus efficaces pour populariser le plain-chant parmi les fidèles.*

Tel est le programme des études auxquelles les membres du clergé de Paris doivent se livrer. C'est un sujet tout nouveau, et d'autant plus difficile, que dans les séminaires on a complétement négligé d'en entretenir les élèves appelés à le traiter aujourd'hui.

La décadence du chant ecclésiastique est un fait avéré et manifeste. Monseigneur l'archevêque le reconnaît tout d'abord, et sans demander qu'on s'assure de l'existence ou de l'étendue du mal, il se borne à désirer qu'on en indique les causes.

Si on interroge l'histoire, on apprend que depuis environ trois siècles, le goût du chant religieux s'est progressivement affaibli. On remarque d'abord que les évêques cessent d'y appliquer leur sollicitude; les clercs n'étudient plus cette science; les fidèles ne prennent plus la même part à l'exécution des offices. On voit paraître dans les comptes des paroisses des chantres salariés dont il n'était pas question auparavant. La musique moderne se glisse d'abord modestement dans les cathédrales, collégiales ou chapelles princières; puis elle s'empare

peu à peu des lutrins, et en Belgique, en Italie, en Espagne, en Allemagne, elle détrône peu à peu le plain-chant; plus tard pour intéresser l'esprit des fidèles pendant ces long offices remplis par la musique, on imagine de publier des livres de *prières pendant la messe*, tels que la *Journée du chrétien* du père Nepveu, et au moyen de ces livres on cherche à habituer le peuple à remplacer par la méditation silencieuse le chant qui l'occupait naguère; on abandonne à l'orgue seul une partie des chants qui s'exécutaient autrefois par le chœur et les fidèles; on invente pour seconder les efforts de quelques chantres un instrument bruyant, auquel sa forme fait donner le nom de serpent. Malgré ce renfort, la voix des chantres étant encore trop faible, on cherche, on rassemble à grands frais les plus grosses et les plus graves voix qu'on puisse trouver, et qui sont seules capables de supporter tant de fatigue. Enfin, portant un dernier coup à la tradition qui dirigeait encore le peuple dans le chant de quelques pièces, on change un jour toute la liturgie; de nouvelles paroles demandent de nouveaux chants; le premier clerc venu se charge de fabriquer un Antiphonaire et un Graduel; en quelques années cet immense travail s'accomplit, et les fidèles surpris, déconcertés, essaient en vain d'ajuster leurs voix à ces nouvelles mélodies, bizarres, cahoteuses, aussi étrangères aux règles de la musique qu'à celles du plain-chant.

A dater de ce moment, la ruine du chant ecclésiastique fut consommée. Quelques hommes de savoir protestèrent contre ces nouveautés irréfléchies; leurs plaintes furent sans écho, l'indifférence les accueillit, et le vent des révolutions qui commençait à souffler avec furie amoncela bientôt d'autres ruines sur celles que le clergé lui-même avait faites.

Aujourd'hui, après quarante ans de labeurs, de zèle, de dévouement, d'abnégation, le clergé a pu rendre au culte quelque solennité. Mais le chant et la musique sacrée n'ont pu être rétablis dans leur ancienne splendeur; le mal s'est même considérablement accru, et bientôt cet art, que la religion avait sanctifié, que l'Église avait honoré, que les hommes les plus illustres avaient pratiqué, aura disparu du sein de la société catholique. En Italie, on l'aura remplacé par quelques lambeaux de la défroque musicale des théâtres; en Allemagne, on lui a substitué depuis longtemps les accents monotones de chants imités de la

musique protestante ; et en France, les fidèles prieront, méditeront, si l'on veut, dans nos églises, mais ils n'y chanteront plus, ni eux, ni les hommes gagés qui s'acquittent aujourd'hui de ce soin et qui chaque jour deviennent plus rares.

Monseigneur l'archevêque de Paris regarde ce résultat imminent comme un danger pour la religion ; il demande à son clergé de chercher les moyens d'empêcher un désastre tel que la perte du chant religieux. Or, il n'y a qu'une seule cause de cet état de choses qu'on commence un peu tard à déplorer, c'est l'indifférence profonde, invincible peut-être, du clergé pour ces questions. Sans cette indifférence, on n'eût pas si légèrement dénaturé les chants dans le siècle dernier, et, se souvenant de l'axiome des anciens, on aurait su qu'en changeant le chant on changeait les mœurs, c'est-à-dire qu'on portait à la foi même une atteinte funeste. Sans cette indifférence, le clergé de notre époque eût étudié dans les séminaires la théorie et la pratique du chant ; sans cette indifférence, on eût encouragé depuis quarante ans les tentatives qui ont été faites par Choron et d'autres pour sa restauration.

Ce n'est pas le temps qui manque pour se livrer à de telles études, car il n'y a pas de petit séminaire en France où l'on ne forme une musique instrumentale. Parlez-nous du cornet à pistons, du bugle, de l'ophicléide, d'une marche militaire, d'un air d'opéra arrangé pour ces instruments ; c'est là ce que nous aimons, ce que nous cultivons avec ardeur. Mais ce plain-chant maussade qu'on dit être si ancien, il nous ennuie ; nous laisserons les chantres l'exécuter, et nous ne nous en occuperons pas. *Quid prodest?* Parlez-nous encore de ces cantiques si tendres, si passionnés, si expressifs, qui vont à l'âme et auxquels vous reprochez, à notre grand étonnement, de ressembler aux airs de théâtre et de ponts-neufs ; parlez-nous de ces messes à grand fracas qu'on exécute à Paris, à Bordeaux, à Evreux, dans lesquelles il y a de si beaux solos pour les chanteurs en renom, dans lesquelles MM. Alexis Dupont, Duprez, font briller tout leur talent : voilà la musique que nous voulons, elle nous réjouit, elle nous émeut ; elle nous donne bien quelques distractions, mais cela n'arrive que rarement, et ce sont de saintes distractions. Ou plutôt ne nous parlez de rien ; nous n'aimons ni la musique, ni le plain-chant ; nous annonçons au peuple la parole de

Dieu, nous administrons les sacrements, nous convertissons par le raisonnement, et nous n'avons que faire de votre plain-chant ni de votre musique. *Quid prodest?*

Voilà le langage que l'on tient parmi le clergé; et tant que Monseigneur l'archevêque de Paris et les autres évêques n'auront pas fait comprendre à tous l'importance du chant ecclésiastique, il ne se fera rien de sérieux pour sa restauration. Il y a sans doute un certain nombre de prêtres qui pensent comme nous-mêmes sur ce sujet; l'existence de notre *Revue*, les encouragements qu'elle a reçus, sont des preuves certaines d'un commencement de réaction contre cette indifférence que nous attaquons chaque jour; mais le nombre de ceux qui marchent sous notre bannière est encore très restreint, et notre voix ne pénètre que dans quelques presbytères.

C'est donc un devoir pour tous les prêtres qui veulent répondre au vœu exprimé par Monseigneur l'archevêque, de secouer d'abord cette indifférence et de se livrer avec soin à l'étude des questions qui ont été posées. Cette étude révélera aux uns les beautés du chant ecclésiastique, sa supériorité sur la musique moderne, eu égard à son objet; elle fera connaître aux autres les opinions, les jugements, les conseils des auteurs ecclésiastiques, des conciles et des évêques sur le chant religieux, son exécution, ses effets, son utilité, sa puissance.

Dans un prochain article, nous examinerons avec détail les causes qui ont amené la décadence du chant et qui ont produit cette indifférence générale que nous voulons voir cesser. Nous répondrons successivement à toutes les questions que Monseigneur l'archevêque de Paris a insérées dans le programme des conférences ecclésiastiques, et nous essaierons d'indiquer, suivant le désir de ce prélat, les moyens les plus efficaces pour populariser le chant parmi les fidèles.

F. Danjou.

DES ORIGINES
DU PLAIN-CHANT
OU CHANT ECCLÉSIASTIQUE,

DE SES PHASES,
DE SA CONSTITUTION DÉFINITIVE DANS L'ÉGLISE CATHOLIQUE ET ROMAINE,
DE SES ALTÉRATIONS, DES ENTREPRISES FORMÉES POUR SA RESTAURATION,
ET DES SOURCES OU IL FAUT PUISER POUR L'OPÉRER.

(Deuxième article.)

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, plusieurs sortes de chants avaient été adoptés par les chrétiens des premiers siècles, et ces chants étaient analogues au génie des peuples pour la musique: ornés à l'excès dans les églises d'Orient, comme ils le sont encore aujourd'hui; beaucoup plus simples dans celles d'Occident. Plus tard l'introduction du chant oriental en Italie ne peut être révoquée en doute; car le témoignage de saint Augustin, cité dans le premier article, est décisif. Une fusion des deux chants s'opéra ensuite dans l'Église romaine; mais l'époque précise de cette fusion n'est pas connue. Suivant les historiens de la liturgie, saint Damase, qui fut élu pape en 366, aurait adopté tout le chant oriental, d'après les conseils de saint Jérôme, son ami, et même son secrétaire pendant une année environ; mais ce fait est en contradiction manifeste avec un passage de saint Augustin (*in Epist.* 119), contemporain et témoin irrécusable. Il paraît seulement que saint Jérôme décida le pape Damase à adopter pour l'usage des offices la version grecque du psautier, sur laquelle le même saint Jérôme fit la version latine des psaumes qui est dans la Bible connue sous le nom de la *Vulgate*.

Rodulphe, écrivain ecclésiastique, que quelques uns font vivre dans le XIe siècle, et qui paraît avoir été bien informé, dit posi-

tivement que le chant solennel à la manière des Grecs ne fut point adopté universellement, mais qu'il fut seulement en usage dans quelques églises, à l'imitation de celle de Milan, et que le chant romain était différent du chant ambrosien, tant pour les heures canoniques que pour les vêpres et la messe (1). Toutefois, il est certain qu'une partie du chant aujourd'hui en usage dans l'Église romaine, à savoir, les répons, introïts, graduels, offertoires et communions, a une origine orientale, comme je l'ai dit dans le premier article; mais son introduction dans la liturgie romaine a dû être postérieure au pape Damase, d'après le témoignage de saint Augustin.

Les liturgistes anciens attribuaient au pape saint Sixte, élu en 432, l'introduction du chant des *Introïts* et *Graduels* dans la messe latine, mais sans indiquer quelle était la nature de ce chant, ni ce qui en a été conservé dans la suite. Nous ne sommes pas mieux informés de la nature des travaux du pape Gélase, qui, suivant le témoignage de Durandus (2), écrivain du XIIIe siècle, justement estimé pour ses profondes connaissances dans l'histoire de la liturgie, a composé le chant des traits, des préfaces et de quelques hymnes. On sait que ce pape fut élevé sur le siége pontifical le 1er mars 492. Si le chant de la préface qu'il a réglé a traversé les siècles pour venir jusqu'à nous; s'il était le même que la touchante mélodie que nous connaissons, rien de plus beau n'a été fait pour le service divin, et le nom de Gélase ne doit pas être séparé de celui de saint Grégoire.

Après la mort de Gélase (496), ses successeurs Anastase II et

(1) Tamen ex hoc universaliter in Ecclesia Dei cantus non fuit introductus; sed postmodum tempore Theodosii junioris, sicut in vita B. Ambrosii legitur, in ecclesia Mediolanensi, cantus hymni cœperunt frequentari. Et tempore successivo à B. Ambrosio apud Latinos, et ad Missam et ad alias Horas divinas, cantus publicus cum hymnis metricis est introductus. Unde in Chronicis legitur, quod Ambrosianum ritum Antiphonarum in ecclesia canendarum primus à Grœcis transtulit ad Latinos. Hic, etiam post Hilarium, hymnos canendos primus composuit. Officium enim Ambrosianum ad nocturnas et matutinas atque vespertinas laudes, nec non ad missam, habet solemnem cantum, *omnino alium à Romano*, quem hodierna die sonora et forti voce servant clerici civitatis et diocesis Mediolanensis. Exinde apud Romanos beatus Gregorius et Vitalianus papæ cantum romanum receperunt, qui per eos, *seu per alios*, sub tenore, et tono qui hodie cantatur ubique extitit magis dulcoratus, et ordinatus. (*De Canon. observant.*, prop. 12.)

(2) *Rationale divinorum officiorum*, lib. IV, c. 33.

Symmaque ne paraissent avoir rien fait pour l'amélioration du chant de l'église; mais le pape Hormisdas, dont l'élection eut lieu le 27 juillet 514, paraît y avoir donné un soin fructueux, suivant ce que nous apprenons de Walafrid Strabon (1), bénédictin du IXe siècle, dont l'autorité est d'un grand poids en cette matière. Toutefois, il ne s'exprime pas d'une manière explicite sur ce que Hormisdas a fait pour l'amélioration et l'extension du chant. Une institution destinée à atteindre ce but avait été faite dès l'année 461, par le pape Hilaire, dans l'école de chantres formée à Rome sous son pontificat (2), et qui fut restaurée longtemps après par les soins de saint Grégoire.

De ce qui précède résulte la preuve que plusieurs papes, prédécesseurs de saint Grégoire, s'occupèrent activement à régler le chant de l'office divin, et que ce saint pontife a dû profiter de leurs travaux, ayant eu plutôt à mettre en ordre les chants qui existaient déjà qu'à en composer lui-même. Toutefois, ses réformes parurent assez importantes pour qu'on donnât au chant qu'il avait réglé le nom de *Chant grégorien*, comme si Grégoire en avait été réellement l'auteur. Monté sur le trône pontifical en 590, époque où les Lombards dévastaient le territoire de Rome jusqu'aux portes de la ville, accablé de soins de tout genre, il trouva néanmoins assez de temps, pendant les treize années où il gouverna l'Église, pour mettre la dernière main au travail énorme du Sacramentaire et de l'Antiphonaire; car c'est de l'Antiphonaire seulement que parlent tous les anciens auteurs, notamment Jean Diacre, biographe de ce saint docteur de l'Église.

Mais que contenait exactement l'Antiphonaire noté de saint Grégoire? Sur cette question les avis sont partagés : peut-être n'a-t-on pas oublié que j'ai dû soutenir incidemment une polémique à ce sujet. Les éditeurs des anciennes éditions des *Responsorialia et antiphonaria* du Vatican disent dans leur préface : 1° que l'usage d'*antiphoner*, c'est-à-dire de chanter alternativement à deux chœurs, était très ancien dans l'Église; 2° que saint Grégoire, ayant réuni dans un seul volume toutes les antiennes de la messe, avait donné le nom d'Antiphonaire à ce recueil; 3° ils ajoutent que dans les anciens manuscrits sont compris sous le nom d'*Antiennes* les introïts, graduels, *alleluia*, offertoires et commu-

(1) *De rebus eccles.*, c. 25.
(2) Baronius, *Annales ecclesiast.*, t. I, n° 29.

nions (1). Il me paraît important de faire ici une distinction pour éviter tout malentendu.

Tout le monde sait que *Antiphona* vient de deux mots grecs qui signifient *sons opposés*, parce que, dans l'origine, les antiennes, les psaumes, et généralement tous les chants de l'Église étaient exécutés alternativement par les chantres placés au deux côtés du chœur. Plus tard, on restreignit la signification du mot *antiphona* à l'antienne qui précède chaque psaume, et l'antienne cessa d'être coupée en deux parties, dont chacune avait été chantée autrefois par un côté du chœur, et ne fut plus conséquemment *antiphonée*, en sorte que son nom perdit sa signification, comme l'ont remarqué Denis de Sainte-Marthe et Guillaume Bessin, dans la préface de l'Antiphonaire de leur édition des œuvres de saint Grégoire. Dans la plupart des manuscrits du IXe et du Xe siècle, les antiennes proprement dites sont désignées ainsi : *Antiphona*, ou *ant.*, ou simplement *a;* tandis que les introïts, graduels, offertoires et communions sont marqués de cette manière : *Int̄.*, *Gr.*, *Offr̄.*, *Com̄.* Les répons sont indiqués par *Rs̄*, et les versets par *v* seul, ou par *v* surmonté d'un *s*. Ces signes sont ceux du missel de Worms, du IXe siècle, qui est à la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, sous le nº 192 ; d'un missel de la Bibliothèque royale de Paris, nº 1087, écrit dans le Xe siècle, et indiqué dans le catalogue sous le nom d'*Antiphonaire de saint Grégoire*, quoiqu'aucune inscription de ce genre n'existe dans le manuscrit ; enfin, dans le missel de l'ancienne abbaye de Saint-Hubert, dans les Ardennes, qui est aussi du Xe siècle, et qui est aujourd'hui en ma possession, ainsi que beaucoup d'autres que je pourrais citer. Or, il est à remarquer que les introïts, graduels, offertoires, communions, etc., se trouvent avec le chant noté dans tous les anciens missels manuscrits, bien différents en cela des missels imprimés, où l'on ne trouve d'autres chants que ceux des préfaces, les intonations des *Gloria*, *Credo*, Oraisons, etc.

Cela posé (et l'exactitude de ces faits peut être vérifiée par tout le monde dans les grandes bibliothèques), il reste à examiner s'il

(1) Animadvertendum est, usum antiphonarum (quæ ideo dictæ sunt, quod alternatim à duobus choris canerentur) antiquissimum in Ecclesia esse. Denique antiphonas missæ omnes in unum volumen S. Gregorius congessit, quod satis quidem aptè Antiphonarium inscripsit, ut Mss. codices, ac auctores de divinis officiis testantur, de eo mentionem facientes.

est vrai, comme l'affirment les éditeurs des anciens Antiphonaires romains, que saint Grégoire a compris dans le recueil auquel il a donné le nom d'*Antiphonaire* tous les chants, non seulement des heures canoniques, des matines et des vêpres, mais aussi ceux de la messe, introïts, graduels, offertoires, communions, etc. Pour avoir la certitude de ce fait, il faudrait que nous possédassions des copies d'un recueil semblable de l'époque même où le saint docteur de l'Église a réglé le chant de l'antiphonaire, et que leur titre fût d'une main aussi ancienne que la copie des chants : or, parmi le nombre très considérable de manuscrits de chant ecclésiastique que j'ai examinés dans les bibliothèques de France, de Belgique, d'Angleterre, d'Italie et d'Espagne, même dans ceux des temps les plus reculés, je n'ai rien trouvé de semblable. Les plus anciens de ces manuscrits n'ont pas de titre original, et celui qu'ils portent dans les catalogues leur a été donné au hasard par les bibliothécaires ; souvent même à contre-sens. Ainsi le plus ancien de tous ces livres, puisqu'il remonte vers la fin du VIIe siècle, ou au plus tard aux premières années du VIIIe, et qui se trouve dans le trésor de Monza, près de Milan, est indiqué comme un antiphonaire, quoiqu'il ne contienne que les chants de la messe. Je pourrais citer cent exemples semblables dans les catalogues de la Bibliothèque royale de Paris, des bibliothèques des départements de la France, de la Bibliothèque royale de Belgique, du Musæum britannique et d'autres.

Quand on sépara le chant des introïts, graduels, offertoires et communions des autres parties de la messe, pour en faire des recueils spéciaux, on donna à ceux-ci le nom de *Graduels*. Les éditeurs des anciennes éditions des *Responsorialia*, cités précédemment, reconnaissent que cette dénomination est déjà fort ancienne ; car, disent-ils, on la voit souvent employée par l'auteur du Micrologue, soit à cause du lieu élevé où l'on chantait quelques unes des antiennes de la messe, et où l'on montait par des degrés, soit qu'on ait voulu distinguer le recueil de celle-ci d'avec celui des antiennes des psaumes. Ils avouent enfin que l'introït de la messe est la seule pièce d'un ancien manuscrit du missel connu sous le nom de saint Grégoire qui soit intitulée *Antiphona* (1).

(1) Auctor verò micrologi gradualem librum sæpe nominat, vel ob eam causam, quod in loco eminentiori, ad quem per grados ascendebatur, missæ antiphonæ aliquot decantarentur ; vel ut distingueretur ab aliis antiphonariis,

L'abbé Lebeuf, qui semble adopter la première de ces deux interprétations du nom de *Graduel,* tombe dans une erreur singulière quand il dit : « Ce livre (celui du chant de la messe), à » raison de l'antienne de l'introït, de celle de l'offertoire et de la » communion, a eu primitivement le nom d'*Antiphonier* ; car les » répons-graduels n'étaient point dans ces livres, mais sur des » roulots (*sic*) particuliers que l'on portait à la tribune (1). » Il est certain qu'on trouve des graduels et d'autres pièces de chant notés sur des rouleaux de parchemin dans la Bibliothèque du Vatican et dans la Bibliothèque ambrosienne de Milan, lesquels ont servi vraisemblablement pour l'usage indiqué par l'abbé Lebœuf; mais il n'est pas moins vrai qu'il n'y a pas un de ces chants de graduels qui ne se trouve dans les plus anciens missels notés.

Les livres graduels sont beaucoup plus rares que les antiphonaires contenant le chant des heures canoniales, des matines et des vêpres, par cela même que tout le chant de la messe se trouve dans une multitude de missels manuscrits : les plus anciens que j'ai trouvés sont du XIe siècle; mais ceux du XIIe sont en assez grand nombre. Parmi les plus intéressants que j'ai vus, je citerai le manuscrit du XIe siècle qui est à la Bibliothèque royale de Paris sous le n° 1118 (in-4°), celui du XIIe siècle, n° 1152 de la même bibliothèque, et un missel de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Dans le XIIIe siècle les graduels se multiplient, et les missels notés sont plus rares. Dans le XIVe siècle le chant des introïts, graduels, offertoires et communions disparaît des missels, qui deviennent semblables à ceux qu'on a imprimés dans le siècle suivant.

Maintenant il me reste à faire une dernière remarque importante : à savoir, que les chants de la messe et ceux des heures canoniales, matines et vêpres, forment, dans tous les manuscrits que j'ai vus, des recueils distincts et séparés. Serait-ce donc que ce qu'on aurait appelé primitivement l'*Antiphonaire* aurait été le graduel, et que le véritable antiphonaire n'aurait point eu de

quibus psalmorum antiphonæ continebantur. Atqui antiphonæ nomine introïtus, gradualia, alleluia, offertoria et communiones, comprehendebantur, peculiariter tamen id nomen sortiebatur missæ introïtus, cui solum in hoc Gregorius codice antiphona nomen est.

(1) *Traité hist.*, p. 31.

nom? Ou bien les premiers recueils des chants de l'Église, sortis de la main de saint Grégoire, ou copiés d'après ceux-ci, auraient-ils renfermé à la fois et le graduel et l'antiphonaire? Voici des faits qui peuvent servir à démontrer que les noms de missel, de graduel et d'antiphonaire (*antiphonarius*) ont été employés indifféremment dans les premiers siècles pour le recueil des chants de la messe, tandis que le recueil des antiennes et des répons des heures canoniques, des matines et des vêpres s'appelait le livre des répons et des antiennes (*Liber responsalis et antiphonarius*) ou simplement *Antiphonaire* (*Antiphonaria, Antiphonalia*). Le précieux manuscrit de Monza, celui de l'ancienne abbaye de Saint-Gall, celui de la Bibliothèque du Roi (1087, in-4°), et plusieurs autres qui appartiennent aux VIIIe, IXe et Xe siècles, portent le nom d'Antiphonaire de saint Grégoire, quoiqu'ils ne contiennent que les chants des messes; il en est de même de l'Antiphonaire de Guido d'Arezzo, qui a appartenu autrefois à l'abbaye de Saint-Évroul, en Normandie, puis à la Bibliothèque de la ville d'Alençon, et qui est aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Paris : celui-là est du XIIe siècle, mais c'est évidemment une copie de l'original dont la date remonte au commencement du XIe. Mais le *Missale vetus ex Gelasiano et Gregoriano mixtum* (n° 816 in-fol.) de la Bibliothèque royale de Paris, dont l'écriture est du commencement du IXe siècle; mais celui de Worms, daté de l'année 840; mais le missel de Corbie, du IXe siècle, maintenant à la Bibliothèque royale de Paris; mais les deux missels du Xe siècle cités par le P. Martini dans le premier volume de son Histoire de la musique; celui de l'abbaye de Saint-Hubert, qui est du même temps, et beaucoup d'autres aussi anciens, contiennent les mêmes chants, et ont pour titre : *Missale gregorianum* ou *Missale romanum*. Mais le bel antiphonaire saxon du Musæum britannique, qui est du IXe siècle; mais celui qui a appartenu à l'église de Chartres et qu'on croit être de la fin du VIIIe; mais celui du célèbre monastère de Montcassin, considéré comme plus ancien encore; mais l'*Antiphonarium vetus* (n° 776, in-fol.) de la Bibliothèque royale de Paris, et beauconp d'autres aussi anciens, renferment les antiennes et répons des heures canoniques, matines et vêpres. Enfin l'ancien manuscrit (du IXe siècle) qui était autrefois à l'église Saint-Corneille, à Compiègne, et qui a servi aux PP. Denis de Sainte-Marthe et Guillaume Bessin, savants bénédictins de la

congrégation de Saint-Maur, pour leur excellente édition des œuvres de saint Grégoire (1), est peut-être le seul connu jusqu'à ce jour dans lequel se trouvent et les chants des messes en un recueil, et ceux des heures canoniques, matines et vêpres en un autre. Au titre du premier de ces recueils on lit : *Gregorius præsul meritis et nomine dignus, summum conscendens honorem, renovavit monimenta Patrum priorum, et composuit hunc libellum, musicæ artis, scholæ cantorum per anni circulum. Incipit Dominica prima de adventu Domini.* Les savants éditeurs, pour se conformer à l'opinion de ceux à qui l'on doit la première édition du Vatican, ont remplacé ces mots par ceux-ci : *Sancti Gregorii papæ liber antiphonarius.* Le second recueil a pour titre : *Sancti Gregorii papæ liber responsalis sive antiphonarius.*

Je ferai ressortir plus loin l'intérêt qu'a pour nous l'inscription du manuscrit de Compiègne; mais ici je me bornerai à faire remarquer que cette inscription d'un manuscrit dont l'âge remonte, suivant les éditeurs, au temps de Charlemagne et à l'époque d'une invasion des Normands, c'est-à-dire au commencement du IXe siècle, que cette inscription, dis-je, ne mentionne pas le nom d'*Antiphonaire* donné au recueil des chants des messes; qu'il en est de même du précieux manuscrit de Monza, qui n'a aucune inscription, ainsi que de celui de la Bibliothèque royale de Paris, n° 1087, tandis que le deuxième recueil du manuscrit de Compiègne a en toutes lettres pour inscription : *Liber responsalis sive antiphonarius.* Ce sont les rédacteurs de catalogues qui ont inscrit les graduels sous le nom d'antiphonaires, sans doute d'après les catalogues plus anciens, et surtout à cause de la confusion qui régnait depuis longtemps dans la désignation des livres de chant. Cette confusion se fait aussi remarquer dans le titre de *Responsorii* donné à certains manuscrits qui contiennent l'antiphonaire véritable, c'est-à-dire celui des antiennes, des heures canoniques, matines et vêpres; je possède un de ces responsaires, très curieux par sa vieille notation allemande. Enfin, il est peu de grandes bibliothèques dans lesquelles on ne trouve d'anciens bréviaires notés, dont quelques uns remontent au XIIe siècle, et qui contiennent aussi toutes les antiennes et les répons des offices du soir, de la nuit et du matin.

(1) S. Gregorii magni opera omnia. Parisiis, 1705, 4 vol. in-fol.

Dès le XIIIe siècle, la confusion de noms dont je viens de parler commence à disparaître; au XIVe, elle n'existe plus; car les missels deviennent alors des recueils d'oraisons, de prières, de préfaces, et en général de tout ce que le prêtre récite à l'autel pendant le sacrifice de la messe; le chant des messes est renfermé dans le *graduel*, et le nom d'*antiphonaire* est uniquement attribué au recueil des antiennes et répons des offices du soir, de la nuit et du matin. Remarquons toutefois que les *Kyrie* des messes ne se trouvent ni dans les missels des premiers temps, ni dans les graduels antérieurs au XIVe siècle : on les réunissait avec les hymnes dans de certains livres dont les copies sont d'une grande rareté, et qui avaient pour titre *Cantuarius*. Je n'ai pas trouvé de manuscrit du *Cantuarius* d'une époque antérieure au XIIe siècle, en sorte que la source du chant des *Kyrie* ne peut pas remonter au-delà de cette époque. Je reviendrai sur cela, et particulièrement sur les hymnes; sujet important dont la discussion demande à être approfondie. Il en sera de même de chaque partie du graduel et de l'antiphonaire, ainsi que des *Proses*, dont l'origine et les diverses versions méritent aussi un examen sérieux.

Si je ne me trompe, la question relative au nom d'*antiphonaire* qui aurait été donné par saint Grégoire au recueil des chants des messes, a été assez étudiée pour démontrer qu'il n'y a pas de manuscrit authentique qui en fournisse la preuve, et qu'il est peu raisonnable de croire que ce saint Père ait donné ce nom à ce que nous appelons le *Graduel;* tandis que le recueil des antiennes et des répons, qui est le véritable *Antiphonaire*, aurait été négligé et laissé sans nom. En vain s'appuierait-on de l'ancien usage d'*antiphoner*, c'est-à-dire de chanter alternativement les diverses parties du chant par deux chœurs distincts; car les introïts, graduels, offertoires et communions ne s'antiphonent pas, tandis que les répons avec leurs versets, les psaumes, les *Kyrie* et *Christe*, les *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, qui ne se trouvent pas dans ce que quelques personnes prétendent être l'antiphonaire de saint Grégoire (à l'exception de quelques répons avec leurs versets), sont les seuls chants dans lesquels l'usage d'antiphoner soit resté depuis ce saint docteur de l'Église. Cette observation est, ce me semble, péremptoire.

Il ne resterait donc plus d'autre ressource à ceux qui prétendent que l'antiphonaire de saint Grégoire est notre graduel,

que d'admettre que ce n'en est qu'une partie, et que notre antiphonaire formait la seconde, comme cela se voit dans le manuscrit de l'ancienne église de Saint-Corneille, à Compiègne. Mais ici de nouvelles difficultés surgissent. La première est, comme cela a été établi précédemment, que les introïts, graduels, offertoires et communions dérivent évidemment d'une autre source que les antiennes, et ne peuvent être l'ouvrage de la même main; enfin, que le chant de ces parties de la messe a le caractère oriental, tandis que le chant des antiennes est le fruit de l'Occident. Si donc saint Grégoire a réglé le chant des messes, ce ne peut être que comme compilateur, et c'est surtout à cette partie de son travail que devraient s'appliquer ces paroles de son biographe : *Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit* (1), et celles-ci qu'on trouve dans l'inscription du manuscrit de Compiègne : *Renovavit monimenta Patrum priorum.* Walafrid Strabus ou Strabon, bénédictin dont l'éducation fut faite à l'abbaye de Saint-Gall, et qui en fut doyen en 842, dit que de son temps il était de tradition que saint Grégoire avait réglé la liturgie des messes ainsi que leur chant (2); mais il ne cite aucun monument qui explique la part que le saint Père a prise dans la composition des prières ou du chant. Il faut donc s'en rapporter aux paroles de Jean Diacre, qui, écrivant sur les lieux et d'après des documents certains, a dit que son travail ne fut qu'une compilation; et c'est aussi l'opinion de l'abbé Lebeuf, qui s'exprime à ce sujet d'une manière non équivoque dans le passage suivant :

« Jusqu'au xe siècle, les églises, accoutumées au chant romain, » n'avaient encore aperçu aucun changement dans leur ancienne » modulation. Ce romain était déjà assez varié de lui-même, » puisque saint Grégoire, en composant l'antiphonier, *n'avait* » *fait que compiler*, c'est-à-dire prendre des chants de tous » côtés, qu'il avait réunis ensemble, et desquels il avait fait un » volume. C'est ainsi que l'on doit entendre le terme de *centon* ou » de *centoniser* dont Jean Diacre se sert dans sa vie. Comme on

(1) Joh. Diac., Vita B. Greg., lib. II, c. 6.

(2) Traditur denique, beatum Gregorium, sicut ordinationem missarum et consecrationum, ita etiam cantilenæ disciplinam maxima ex parte in eam, quæ hactenus quasi decentissima observatur, dispositionem perduxisse. (*De Officiis divinis*, cap. XXII.)

» avait chanté dans l'Église latine aussi bien que dans la grecque » longtemps avant lui, il choisit ce qui lui plut davantage dans » toutes ces modulations; il en fit un recueil qu'on appela *Anti-* » *phonarium centonem*. Le fond de ces chants était l'ancien chant » des Grecs, il roulait sur leurs principes. L'Italie l'avait pu ac- » commoder à son goût; l'usage y avait fait des changements avec » le temps, comme il arrive en une infinité de choses. Le saint » pape y corrigea, y ajouta, y réforma; en un mot, quoiqu'il n'eût » fait que lui donner un nouvel ordre, l'ouvrage passa sous son » nom, et communiqua par la suite au corps du chant d'église le » nom de *chant grégorien* (1). »

Le même abbé dit ensuite qu'on a longtemps chanté dans les églises de France, avant l'introït du premier dimanche de l'Avent, une espèce de trope où l'on reconnaissait saint Grégoire comme auteur du livre du chant de la messe. J'ai retrouvé ce chant dans un manuscrit du XIe siècle qui provient de l'église Saint-Martial de Limoges, et qui est maintenant à la Bibliothèque royale de Paris. Ce manuscrit a pour titre: *Liber troparum, qui cantabantur in missa ante introitum et alias partes missæ*. Le trope dont il s'agit dit, en effet, que saint Grégoire est l'auteur du livre du chant des messes, mais non de ce chant lui-même (2).

Remarquons que les paroles de saint Augustin concernant l'introduction en Italie du chant suivant l'usage de l'Orient, et ce que dit l'abbé Lebeuf, d'après d'anciens liturgistes, de l'origine grecque des mélodies admises dans l'Église, a été mal entendu par certains historiens de la musique qui ont cru qu'il s'agissait de cantiques en usage dans le culte du paganisme. Les chants dont a parlé saint Augustin étaient, comme je l'ai dit, ceux de l'Église grecque, où domine le caractère orné du chant oriental. Le savant M. Kiesewetter a eu raison de réfuter l'opinion de ceux qui ont pensé que notre plain-chant a pour origine les nomes en usage dans les temples de l'antiquité, mais il s'est trompé en attribuant une origine purement latine à tout le chant grégorien. Ainsi que je l'ai démontré dans mon premier article et au com-

(1) *Traité hist. sur le chant ecclésiastique*, ch. III, p. 30 et 31.

(2) Il est à remarquer que ce trope se compose à peu près des mêmes paroles que le titre original du manuscrit de Compiègne cité plus haut, ou plutôt ce titre n'en est lui-même qu'un extrait et un souvenir. (*Note du rédact.*)

mencement de celui-ci, les répons, graduels, offertoires et communions sont des chants de l'Église grecque primitive ; ils ont été introduits dans l'Église romaine dès la fin du IVe siècle, et saint Grégoire, qui les a trouvés établis par ses prédécesseurs dans cette Église, les y a conservés. S'il a pris quelque part à la composition du chant, c'est dans les antiennes et dans les hymnes qu'il faut chercher ce qui lui appartient.

FÉTIS père.

(*La suite au numéro prochain.*)

ARTISTES CONTEMPORAINS.

A.-P.-F. BOELY,

PIANISTE-COMPOSITEUR.

Depuis le commencement de ce siècle, on a largement usé, pour ne pas dire abusé, de la biographie contemporaine. Jadis, pour porter un jugement sur un homme, on attendait que son œuvre fût complète et sa vie terminée. Il semblait que la mort fût un dernier et indispensable trait dans la physionomie de celui qu'on avait à peindre. On croyait que la tombe et même les délais du temps étaient nécessaires pour imposer silence aux admirations irréfléchies et aux répulsions systématiques. Ainsi placé à une distance convenable, le biographe saisissait facilement l'ensemble des événements qu'il avait à raconter et des travaux soumis à son appréciation; exempt des passions qui obscurcissent le jugement, n'ayant point à redouter les démentis du lendemain, il pouvait faire entendre avec assurance un témoignage que la postérité rendait avec lui.

Aujourd'hui l'on a moins de scrupule; les habitudes de publicité au milieu desquelles nous vivons, et qui sont la conséquence de notre état social, font souvent de la presse un écho plus ou moins fidèle, mais en tout cas fort retentissant du monde et de ses assemblées. De là tant de révélations piquantes et d'obligeantes indiscrétions; de là aussi cette liberté d'appréciation et de critique qui ne s'arrête pas toujours aux limites que lui ont fixées la loi et l'opinion; de là enfin le développement qu'a pris de nos jours la biographie contemporaine, instrument obligé des coteries littéraires et politiques, moyen de spéculation, ou simplement matière commode offerte à la passion d'occuper de soi le public.

Au reste, il faut convenir que les critiques de notre temps font souvent preuve d'une rare habileté dans l'appréciation des choses contemporaines. En s'entourant de théories de circonstance, cachées sous la forme de généralités historiques ou phi-

losophiques, en construisant le cadre de son tableau de manière à faire apparaître celui - ci dans un éloignement favorable, l'écrivain se fait illusion à lui-même ainsi qu'à ses lecteurs; en contemplant avec eux les objets dans le milieu artificiel qu'il a créé, comme dans une sorte d'optique, il se croit déjà transporté au siècle futur, et prononce avec assurance les arrêts de la postérité. C'est ainsi que l'on constate les dangers de la critique contemporaine tout en cherchant à y échapper.

Cette précaution nous sera peu nécessaire dans le travail que nous avons entrepris; il est des hommes qui n'appartiennent point à l'époque au milieu de laquelle ils vivent, en sorte qu'il n'est besoin d'aucun effort pour produire autour d'eux cet isolement des préoccupations du présent qui est une des conditions de la critique. L'artiste éminent qui fait l'objet de cette étude est de ce nombre; le soin qu'il met à se cacher égale celui que d'autres mettent à se produire. Jusqu'ici la biographie est demeurée à l'usage exclusif de ces derniers. Plus d'une fois, entre leurs mains ou celles de leurs amis, elle a servi d'instrument au charlatanisme; il est temps de lui faire remplir une plus noble fonction, celle de rétablir les droits du vrai mérite. Sans doute, ces pages, qui n'apprendront rien à quelques uns, intéresseront peu le public aux travaux d'un homme qui ne lui a point fait peut-être une part assez équitable dans ses pensées : *ignoti nulla cupido*. Que le lecteur veuille donc bien les accepter comme l'expression de l'admiration sincère de quelques initiés aux yeux desquels celui qui fait le sujet de cette notice mérite plus que personne en ce siècle d'être opposé aux capricieuses préférences de la mode, comme le type le plus honorable et le moins connu de l'artiste demeuré fidèle au culte des grandes traditions.

M. Boëly est né en 1785 (et non 1788, comme le dit l'auteur de la *Biographie des musiciens*), juste un siècle après J.-S. Bach, dont il devait être un des plus dignes continuateurs. Son père Jean-François Boëly, musicien de la Sainte-Chapelle, lui enseigna les premiers éléments de son art. En France, à cette époque, les études musicales étaient très faibles; on n'y connaissait ni la pureté de style des écoles d'Italie, ni les heureuses témérités du génie allemand. La longue et sévère discipline de l'art d'écrire y était négligée, et les travaux préparatoires de la composition se

réduisaient à peu près à l'étude de l'harmonie d'après le système alors en usage de la *basse fondamentale*, inventé par Rameau. Le père de notre artiste était un partisan fanatique de ce système, ainsi que le prouve une brochure qu'il fit paraître en 1806 contre Catel, auteur d'un traité d'harmonie qui a exercé une grande influence sur l'enseignement de cette partie de la science musicale. Mais le système de Rameau avait fait son temps. Basé sur de prétendues lois naturelles, il ne présentait en réalité qu'une série de principes arbitraires qui se trouvaient plus d'une fois en contradiction avec le sentiment musical et les habitudes de la composition. Loin de mettre les compositeurs sur la voie de nouvelles découvertes harmoniques, il ne servait le plus souvent qu'à comprimer leur essor. Telle était néanmoins la confiance qu'avaient en lui ses adeptes, qu'ils se seraient bien gardés d'admirer un effet d'harmonie avant de s'être assurés qu'il était conforme aux règles de la basse fondamentale. Mais il y a quelque chose qui plane au-dessus de tous les systèmes : c'est l'instinct des vrais artistes. Ce fut lui qui préserva M. Boëly du rigorisme étroit qui régnait autour de lui. Dès lors il ne vit plus dans la basse fondamentale que ce qui s'y trouvait de réellement utile, c'est-à-dire une méthode de classification et une mnémonique des accords. L'étude du piano, qu'il fit sous la direction de Ladurner, professeur longtemps célèbre, compléta sa première éducation musicale.

Les laborieux procédés de l'enseignement ordinaire, ceux qui ont pour but de familiariser le futur compositeur avec les difficultés de l'art d'écrire, et de transformer pour lui les entraves de la discipline en autant de moyens dont il devra se servir pour donner une forme correcte à ses pensées, furent étrangers à cette éducation. Mais l'étude des grands modèles, l'esprit d'observation, et par-dessus tout l'instinct divinatoire qui est le premier élément du génie, suppléèrent à cette initiation régulière qui n'était d'ailleurs pas dans les habitudes de l'école française. Sans avoir passé par ces épreuves salutaires, M. Boëly put arriver à cette facilité de production qui ne s'acquiert ordinairement que par une longue pratique du mécanisme de l'art d'écrire, et à cette élégante clarté de style que l'on a toujours considérée comme le fruit d'études fortes et régulières entreprises de bonne heure et poursuivies avec persévérance.

Le développement de l'inspiration dans l'âme de l'artiste ou du poëte n'est point un de ces phénomènes qui se produisent en dehors de toute cause apparente, comme une plante sauvage pousse au hasard sur un terrain inculte. L'artiste a ses ancêtres et sa généalogie; sa physionomie se compose de traits souvent fort divers dont chacun accuse une parenté plus ou moins prochaine avec quelqu'une des races dont il est issu. Cette physionomie se modifie par la suite, selon la prédominance de l'un de ces éléments dont elle est formée, jusqu'à ce que vienne la plénitude de l'âge et du talent. Alors se révèle le véritable caractère de celui-ci, caractère qui devient un type désormais fixé. C'est dans cette transformation définitive que se trouve réglé le rang qui appartient à chacun suivant le degré d'influence qu'il lui a été donné d'exercer sur les progrès de l'art. Cette considération, qui dicte les jugements de la postérité, se résume tout entière dans un seul mot, l'*originalité;* c'est elle qui classe les artistes en grandes familles rattachées chacune à un chef par une ressemblance qui atteste la commune origine de tous ses membres; c'est elle qui réduit toute l'histoire de l'art à quelques noms illustres comme à autant de symboles des phases diverses qu'il a parcourues.

Mais il y aurait tout à la fois erreur et injustice à ne tenir compte que des hommes privilégiés qui, en agrandissant le domaine de l'art par la découverte de formes nouvelles, ont mérité le nom de créateurs: erreur, parce que l'histoire de l'art ne serait qu'une énigme indéchiffrable si l'on y faisait abstraction des travaux et des efforts de ceux qui, en se faisant les continuateurs et les disciples des grands maîtres, ont assuré la transmission des exemples et des préceptes de ceux-ci, et ont exercé par là une influence réelle sur les destinées de l'art; injustice, parce que l'on doit une vive reconnaissance aux hommes qui ont travaillé selon la mesure de leurs forces et de leur génie à maintenir les traditions du goût et de la science en dépit des caprices de l'opinion dominante, contre lesquels leur vie n'a été qu'une protestation. A ce titre, M. Boëly avait droit à un hommage particulier de la part d'un recueil qui s'est fait l'organe de tendances sérieuses et réparatrices, et qui fait consister une grande partie de sa mission à reconnaître et à proclamer tous les efforts généreux dont l'art s'honore.

L'originalité n'est point, comme on pourrait le croire, le par-

tage exclusif de ces esprits rares qui président une fois dans un siècle aux développements nouveaux que l'art doit y recevoir. Il est des hommes qui ont pour mission d'imprimer le cachet de leur individualité propre aux résultats de l'expérience qu'ils ont acquise dans l'étude des œuvres de leurs devanciers. Ils continuent et imitent les maîtres, non par un calcul servile et obstiné, mais spontanément et par le seul effet de l'impression qu'ils en ont reçue. Cette assimilation intelligente des procédés du modèle est encore de l'originalité, si, loin d'exclure les qualités propres de l'artiste qui se livre à ce travail, elle les met en relief par leur conformité même avec celles qu'il a su s'approprier. Tel est le caractère spécial du talent de M. Boëly comme compositeur. Il reflète dans ses œuvres le style des divers maîtres dont, comme pianiste, il s'est successivement rendu l'interprète; il y a consigné jour par jour les impressions qui l'ont frappé dans une familiarité contractée de bonne heure avec ces hommes immortels. D'abord apparaît Beethoven avec sa fougue puissante, ses transitions brusques et son style plein de passion. L'admiration que ses œuvres inspirèrent à M. Boëly est consignée dans deux sonates pour piano seul qu'il fit graver au commencement de ce siècle, et dont la verve pleine d'indépendance et de jeunesse n'avait alors point de modèle dans la musique française. Plus tard cette effervescence fit place à nn sentiment calme, à une expression tranquille, qui sont le caractère dominant du talent de M. Boëly comme compositeur et comme exécutant. Cette disposition devait l'attirer de préférence vers le style de J. Haydn. Ce rapprochement est visible dans quelqnes quatuors d'instruments à cordes qui, si nos souvenirs sont exacts, n'ont pas été tous publiés. C'était alors le temps où Baillot faisait admirer les innombrables beautés des œuvres instrumentales d'Haydn, qui n'avaient pas encore trouvé et qui ne trouveront plus sans doute d'aussi digne interprète. Il n'eût tenu qu'à M. Boëly de se placer au premier rang parmi ceux qui ont cultivé cette partie du domaine de l'art; mais ses habitudes d'isolement, son goût pour la solitude, lui créèrent une spécialité dont il n'a point voulu sortir, celle de compositeur pour le piano. Les œuvres de J.-S. Bach pour cet instrument commençaient à se répandre en France. M. Boëly les adopta avec enthousiasme et subit leur ascendant. ans s'astreindre aux formes mélodiques qui avaient cours au

temps du grand organiste allemand, il apprit à son école ces secrets du style lié et des recherches harmoniques dont il est resté un fidèle dépositaire; il acquit dans ce commerce intime et journalier une finesse d'expression et une sobriété d'effets entièrement inconnues dans la musique publiée en ces derniers temps.

Au temps de Bach et de Handel, la musique de clavecin avait encore conservé l'ancienne forme des *suites*, consistant dans un certain nombre de pièces courtes, écrites dans le même ton et que l'on exécutait à la suite l'une de l'autre. La formule plus développée de la *sonate*, qui est le type de toutes les grandes conceptions instrumentales, mit fin à cet usage consacré par le génie de plusieurs maîtres. Lorsque, vers le commencement de ce siècle, le célèbre pianiste J.-B. Cramer publia le recueil de ses *études*, sortes de préludes consistant dans le développement mélodique et harmonique d'un trait ordinairement fort court qui s'annonce dès le début, il ne songeait probablement qu'à offrir une série d'exercices de doigter utiles pour le progrès des élèves, et présentés sous une forme brillante qui pût intéresser l'esprit en même temps qu'elle servait à la formation du mécanisme. L'influence que cette œuvre, devenue classique, exerce encore sur les études musicales dit assez que ce but a été atteint. Mais le succès de Cramer devait s'étendre plus loin. Il fit éclore une foule de compositions de ce genre, qui ne tardèrent point à passer du cabinet de l'artiste dans les réunions musicales, où elles occupent désormais une place que nul ne songe à leur contester. Au milieu des développements excessifs qu'a pris de nos jours une musique basée sur la paraphrase redondante de thèmes d'emprunt, l'introduction de cette forme vive, courte et fondée sur l'unité d'impression, est un progrès véritable. Ce fut sans doute cette considération qui porta M. Boëly à se rattacher à cette forme, qui n'était qu'un retour aux habitudes suivies par ses auteurs de prédilection. Libre de choisir le terrain qui convenait le mieux à ses goûts et à sa nature, il s'est habitué à renfermer sa pensée dans un cadre de peu d'étendue, donnant à son travail tout le fini dont il était susceptible et toute la perfection à laquelle son instinct profond des procédés de l'art lui commandait d'atteindre. Le premier fruit de ces méditations solitaires fut un livre d'études,

le premier recueil de ce genre qui ait paru depuis la publication de celui de Cramer. Plusieurs années après il en publia un second qui est devenu la propriété de l'éditeur Richault, et qui suffit pour classer son auteur au premier rang parmi les compositeurs qui ont suivi cette carrière. Telle est, en y joignant quelques compositions détachées, entre autres un recueil de 3 caprices à 3 et 4 mains, qui sont au nombre de ses productions les plus originales, la liste à peu près complète des œuvres publiées par M. Boëly, liste qui doit être prochainement augmentée d'un troisième livre d'études, dont la publication vient d'être annoncée.

Mais ce n'est là que la moindre part des travaux de notre artiste. Ses manuscrits renferment un bien plus grand nombre de pièces qui ne sont point connues hors du cercle restreint d'amateurs qu'il honore de ses confidences pleines de charme et d'abandon. Il serait assez difficile de porter un jugement général sur des productions si diverses de style et de forme, qu'on a peine à les croire sorties de la même main. Si cette particularité est saillante dans les œuvres que M. Boëly a livrées au public, elle l'est encore bien davantage dans l'ensemble général de ses compositions. Les recherches élégantes du prélude, telles qu'elles furent pratiquées au temps des Bach et des Couperin, succèdent aux formules brillantes de l'école de Clementi; les fantaisies, non point ces pâles et froids pastiches qu'on nous donne aujourd'hui sous ce nom, mais ces libres inventions qui sont de l'improvisation écrite, comme en faisait E. Bach, y coudoient les formes canoniques où se plaisait le génie de son père; l'école moderne y a même apporté quelques uns de ces effets pour lesquels elle a reculé les anciennes limites du clavier. En un mot, ce recueil, fidèle reflet des études musicales de l'auteur, est un résumé de tous les styles qui se sont succédé dans l'art d'écrire pour le piano. C'est ce qui doit faire désirer à tous les vrais amateurs que l'auteur de tant de délicieuses productions ne s'obstine point dans son silence.

Mais l'éclectisme de M. Boëly n'est point une de ces doctrines commodes qui acceptent comme bon tout ce qui est justifié par le succès. Il est une école de pianistes, école née de nos jours et qui semble pourtant bien près déjà d'avoir épuisé toute la série de développements dont elle est capable. Cette école règne

aujourd'hui sans rivales dans les salons et les concerts ; elle a substitué au genre lié des anciens, à leur harmonie fine et travaillée, aux traits brillants de l'école de Clementi et de Cramer, un genre d'illusions qui multiplie presque indéfiniment le nombre des doigts de l'exécutant. Dans ce système, le piano n'est plus un instrument intime, fait pour procurer de douces jouissances à un cercle d'amis : c'est un orchestre qui étonne par la puissance et la diversité de ses combinaisons, et qui, sous la main d'un seul homme, aspire à remplacer, au milieu des grandes assemblées, les masses symphoniques dont il cherche à s'approprier les effets. Nous n'avons point à nous prononcer sur la valeur absolue des deux systèmes ; c'est une question que le temps décidera, et qui l'est peut-être déjà pour plusieurs. Mais, quelle que puisse être cette décision, il est hors de doute qu'à une époque d'incertitude et d'irrésolution comme la nôtre, la conservation des anciennes formes classiques est un des plus grands services qui puissent être rendus à la cause de l'avenir. Jusqu'à nos jours les transformations de l'art s'étaient accomplies d'une manière lente et progressive. Notre siècle, au contraire, est entré dans cette voie avec la violence qu'il a apportée dans toutes ses œuvres ; niant sans cesse le passé au profit de l'avenir, et plus prompt à détruire qu'à édifier. Avec ces dispositions inquiètes et aventureuses, que deviendraient les traditions au moyen desquelles l'avenir se relie au passé, si celles-ci n'étaient remises entre des mains fidèles, comme un dépôt qu'il faut sans cesse faire valoir ? M. Boëly s'est donc tenu au parti le plus sûr. Au milieu du chaos musical qui nous entoure et au sein duquel il serait encore bien difficile de démêler les principes de vie qui doivent enfanter une nouvelle création, il s'est construit, comme le philosophe du portique, une retraite à l'abri de toutes les catastrophes. Le monde de l'art peut s'écrouler sur sa tête ; ses ruines ne l'atteindront pas.

Comme exécutant, M. Boëly a droit aux mêmes éloges. Sa manière, basée sur celle de Clementi, en a toute la légèreté et le brillant. Là, comme dans le travail de la composition, l'étude assidue des grands maîtres, qui est la seule passion de sa vie, « a donné à ce talent un caractère particulier presque entièrement ignoré de nos jours et très différent de la manière des autres pianistes. » Ces paroles sont de l'auteur de la

Biographie universelle des musiciens, et nous avions besoin que l'autorité d'un pareil jugement vînt justifier une admiration que le public n'est point admis à contrôler; car c'est seulement pour lui-même et pour quelques amis que M. Boëly, réalisant dans son exécution cette variété qui brille dans ses facultés créatrices, et par laquelle il s'assimile si complétement la pensée de l'auteur qu'il interprète, donne carrière à cette verve si bien réglée et pourtant si abondante, à cette mémoire qui est une vaste bibliothèque musicale dont il parcourt tous les recoins sans s'égarer. Tantôt il se revêt de l'élégance un peu maniérée de Couperin; il en reproduit toutes les grâces coquettes et minaudières dans cette multitude de petits ornements dont il était d'usage à cette époque de charger presque chaque note de la mélodie; tantôt il se complaît dans la candide simplicité d'Haydn ou dans l'expression pénétrante de Mozart. Il vous fera suivre avec intérêt l'intrigue compliquée d'une fugue de Bach ou de Handel, ou ressentir les émotions vives et fortes du génie de Beethoven. Enfin, il n'est aucun auteur classique auquel les patientes études de M. Boëly n'aient restitué sa physionomie originale, grâce surtout à ce merveilleux intinct qui va réveiller au sein d'une lettre morte les éléments de vie que son auteur y a cachés.

Confiné par goût dans la spécialité qu'il s'était créée, M. Boëly ne songeait pas à en sortir, lorsque les conseils de quelques amis, et en particulier du savant Perne, l'engagèrent à se livrer à la pratique de l'orgue. Tous ses travaux et toutes ses tendances l'avaient préparé à cette nouvelle carrière : aussi n'eut-il aucune peine à y entrer; toutefois M. Boëly ne songea point à s'en faire une profession. Satisfait de l'acquisition d'un talent qui formait le complément naturel de ses études antérieures, il l'exerçait en amateur, lorsque la restauration du culte dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois le fit appeler par l'administration de cette paroisse pour y remplir les fonctions d'organiste. Ces fonctions, M. Boëly ne les a point comprises autrement qu'il n'a compris l'art même auquel il a voué sa vie. Sans préoccupations du côté du public, il ne songe qu'à s'acquitter de son emploi d'une manière digne de l'instrument sacré comme du lieu pour lequel il est fait. Comme organiste, la manière de M. Boëly participe à la fois du style de l'école française par le choix des jeux,

les habitudes qui président à leurs combinaisons diverses, le traitement du chant choral, etc., et du style allemand par un travail harmonique et un développement de la pensée musicale dont l'école française fournit peu d'exemples. C'est dans ce style qu'il a écrit un nombre assez considérable de pièces d'orgues dont une partie a été publiée, entre autres une *messe de Noël* formée de thèmes populaires traités d'une manière originale et pleine d'intérêt. Il a composé également deux messes brèves d'un style grave et d'une exécution facile, dont la publication serait un véritable service à rendre aux maîtres de chapelle. Ces messes ont été exécutées à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Mais les plus grands résultats que M. Boëly ait obtenus dans l'étude de l'orgue sont encore un mystère pour le public. On nous permettra de le soulever ici. Il faut compter en première ligne une habileté d'exécution sur le clavier de pédales qui a mis M. Boëly en état de lutter avec succès contre les difficultés vraiment effrayantes que présentent en cette partie les compositions d'orgue de J.-S. Bach. Mais ce n'était pas assez pour M. Boëly d'arracher au grand homme le secret de son prodigieux mécanisme, il a voulu s'emparer encore de son admirable style de composition. C'est ce que notre artiste a fait, non seulement, comme nous l'avons dit, dans ses œuvres pour le piano, mais encore et surtout dans un certain nombre de grands préludes avec pédale obligée, encore inédits, qui semblent écrits par l'illustre maître, tant ils en retracent fidèlement les habitudes.

Mais avant de prendre congé de Bach et de son digne successeur, prions ce dernier de nous faire entendre la célèbre fugue *sur le nom de Bach*, par laquelle le célèbre compositeur termina une carrière illustrée par la science musicale la plus profonde et la fécondité la plus merveilleuse qui furent jamais. Après le développement successif de trois sujets différents, la plume de Bach s'est arrêtée sans écrire la strette qui devait réunir ces trois motifs. Est-ce une énigme léguée par le vieux maître à la sagacité des contrapuntistes? ou bien la mort est-elle le seul auteur de cette malicieuse réticence? Les archives de la famille des Bach n'ont pas, que nous sachions, fourni le mot de l'énigme. M. Boëly s'est chargé de nous le donner. A force de patience, mais de cette patience qui est du génie, il a trouvé dans les combinaisons les plus compliquées du contrepoint cette résolution que

Jean-Sébastien avait emportée avec lui dans la tombe, et il en a formé le digne couronnement de cet œuvre colossal nommé par son auteur l'*Art de la fugue*, auquel cette pièce sert de conclusion. En écoutant cette harmonie si travaillée, et pourtant si riche d'effet que ses éléments mélodiques y perdent leurs aspérités naturelles pour se fondre dans un ensemble plein de charmes et d'éclat, vous vous demandez si cette puissance de combinaison qui se joue à travers les formes scientifiques pour les féconder et en faire sortir des beautés réelles et vivantes, si ce grand travail qui a produit pendant près de trois siècles les plus éminents chefs-d'œuvre de l'art musical, a disparu pour toujours des habitudes modernes, habiles à dissimuler leur impuissance sous le masque du dédain.

Sans doute l'art musical s'est enrichi de formes nouvelles, et celles-ci n'ont pas été moins fertiles que les anciennes en jouissances nobles et élevées. Mais les grandes écoles ne meurent pas tout entières; la sève vigoureuse qu'elles ont apportée continue de monter dans l'arbre immortel et y demeure longtemps sans s'épuiser. Ainsi se renouvelle continuellement, sans toutefois se dépouiller de ses anciens éléments, cette végétation puissante dont une maladie peut bien suspendre le développement, mais dont elle ne saurait jamais tarir la source.

STÉPHEN MORELOT.

CORRESPONDANCE.

Nous regrettons de prolonger, en insérant la lettre de M. Clergeau, des débats qui n'intéressent plus nos lecteurs; mais si nous avons le droit d'attaquer, il faut respecter le droit de la défense, et même nous aurions aimé que M. Clergeau jugeât convenable d'en user plus complétement. La lettre qu'on va lire ne répond à aucune de nos observations; cet ecclésiastique semble même prendre le change sur nos dernières réflexions et les considérer comme une rétractation de nos critiques précédentes. Les personnes qui ont besoin d'être fixées sur l'utilité du *mécanisme transpositeur* reliront nos articles et n'y verront que ce que nous avons voulu y montrer. Quant aux avis que M. Clergeau nous donne, *de laisser de côté les théories élevées*, il trouvera bon que nous ne les suivions pas. Le chant ecclé iastique ne peut être régénéré que par les études sérieuses, complètes, étendues du clergé ; c'est une science qu'il faut approfondir, un art qu'il faut longuement et patiemment pratiquer; le tort de M. Clergeau est précisément d'avoir cru et d'avoir dit qu'on pouvait jusqu'à un certain point se dispenser d'études, ou au moins les simplifier extrêmement. Nous croyons que le plus mauvais service qu'on puisse rendre au clergé, c'est de lui tenir un pareil langage.

Paris, 20 décembre 1845.

MONSIEUR,

La bonne foi, la franchise, la probité, sont trop rares dans ce monde pour que je n'apprécie pas celles qui, dans votre dernier numéro, vous ont dicté la page relative à mon système de transposition que je fais exécuter pour l'orgue. Je consacre à sa propagation tout ce que j'ai, non de fortune, puisque je ne fabrique point et que je n'en ai jamais eu l'intention, mais tout ce que je me sens d'énergie et de dévouement. C'est assez dire que je suis loin d'être insensible aux divers jugements qui peuvent être portés sur mon entreprise. Celui que vous avez émis, de prime abord, pouvait avoir pour un exploitant ordinaire un côté avantageux en contribuant à établir une publicité toujours précieuse pour un objet nouveau ; quant à moi, j'avoue avec bonne foi que j'en ai été singulièrement vexé,

tant à cause de l'estime bien réelle que j'avais pour vous à votre insu, estime basée et sur le bien qui m'avait été dit de votre personne à l'archevêché même de Sens, et sur l'excellence de la question que vous avez entrepris de traiter, qu'à cause de la persuasion où j'étais de la bonté et de l'utilité du système que je proposais pour les instruments à clavier.

N'étais-je pas suffisamment fondé dans cette confiance? J'avais d'abord l'expérience pour moi; ensuite j'avais été prudent, puisqu'en arrivant à la capitale, j'avais, dans la même journée, provoqué à deux sources différentes, au ministère des cultes et à la métropole, des rapports que le caractère plus ou moins officiel, mais assurément honorable, des rapporteurs devait rendre inaccessibles à tout soupçon, à tout conteste.

J'ai appris depuis que, pour réussir dans les meilleures choses, il faut patience et persévérance; j'ai donc été patient, quoique provoqué un peu vertement, vous le savez, et je crois devoir à cette position pacifique les témoignages solennels, les adhésions des artistes qui ont accueilli avec une faveur unanime mon système transpositeur. Serait-ce trop me flatter, monsieur le rédacteur, en croyant aussi que je dois à mon silence la révision du procès que vous m'aviez intenté, et le retour sur votre premier jugement? Rien donc, en fait de témoignage (et le vôtre m'est plus flatteur que celui de qui que ce soit), ne manque aujourd'hui au système que j'ai mis en avant, qui s'exécute sous ma surveillance, et qui, pour parler en abrégé, offre l'avantage de ne nuire à rien et de servir dans mille circonstances.

Si l'on veut bien aussi accepter pour quelque chose l'empressement du public amateur, plus intéressé que qui que ce soit à accueillir ou à accepter un système *qu'il paie*, les registres de livraisons du facteur qui, seul entre tous, soit dit en passant, a bien voulu me seconder en modifiant sa fabrication, attesteraient au besoin jusqu'à quel point le clergé apprécie le service que j'ai eu l'intention de lui rendre.

Mais ne faisons point ici, selon l'expression vulgaire, l'article commercial; celui qu'il faut faire dans votre estimable feuille, l'article par excellence, c'est celui du chant ecclésiastique. Si vous voulez bien me le permettre, monsieur le rédacteur, ce sera la seule cause sur laquelle je vous communiquerai plus tard quelques plaidoyers de ma façon, c'est-à-dire simples et pratiques. A quoi, au reste, servirait l'orgue, le jeu dût-il en être simplifié jusqu'à son dernier terme, si l'on ne sait point lire la note du plain-chant ou de la musique, si l'on ne sait point chanter? La chose première c'est le chant, c'est son étude; les instruments ne sont que des auxiliaires plus ou moins puissants, tant pour l'étude que pour l'exécution du chant.

Continuez donc, monsieur le rédacteur, à plaider cette noble cause. Le clergé ne tardera pas à comprendre que c'est son intérêt que vous

défendez; il appréciera vos louables intentions et les égards avec lesquels vous procéderez. Vous ne serez qu'équitable, mais vous gagnerez sa confiance en disant les motifs plausibles qui justifient le clergé du reproche continuel qui lui est fait d'avoir contribué à la dégradation du chant, ou d'avoir peu tenté pour l'empêcher.

Pour être utile au chant ecclésiastique et pour engager à l'étudier, présentez son étude et son exécution comme faciles; indiquez des modes simples d'application usuelle, générale; laissez momentanément de côté toutes ces théories élevées, ces discussions insaisissables, qui supposent des connaissances préalables et qu'il faut préalablement donner. Surtout, monsieur le rédacteur, poussez de tout votre pouvoir au développement des premières mesures prises par M. le ministre de l'instruction publique, qui nous donnent à espérer que l'enseignement du chant, sans exclusion du chant ecclésiastique, deviendra général dans les écoles. C'est bien là le point essentiel, la condition sans laquelle tous vos efforts n'auront que des résultats restreints. Vous aurez beau exhorter le clergé à entreprendre quelque chose pour la résurrection de la musique vocale, il n'entre pas dans sa mission directe de se poser en instituteur du chant dans les écoles, et en directeur du chant dans l'église ; le prêtre ne peut pas être à la fois célébrant à l'autel, prédicateur dans la chaire, chanteur au lutrin. Il faut pour cela, dans chaque paroisse, un homme spécial; faites, obtenez que cet homme soit l'instituteur, comme cela est naturel, et comptez, en ce cas, sur le concours unanime du clergé.

Cette grande amélioration ne sera pas seulement favorable au développement en France de l'art musical et du chant, mais elle sera morale et d'une bonne politique. Il est plus d'une localité où, à l'occasion du chant ni enseigné ni dirigé par l'instituteur, la froideur et la mésintelligence se sont établies entre deux hommes qui, pour faire le bien, doivent marcher dans la même voie, entre le curé et l'instituteur. L'enseignement du chant, introduit dans les écoles primaires de tout degré, rétablira la bonne harmonie, soit dit sans jeu de mots, appellera le rapprochement, et donnera au pasteur de chaque localité l'occasion de témoigner à l'instituteur et à l'instruction ce dévouement et cette bienveillance qui ne demandent qu'à déborder de son cœur de prêtre.

Agréez, etc....

CLERGEAU.
Curé de Villeblevin (Yonne).

NOUVELLES DIVERSES.

*** Les abonnés de la *Revue de musique religieuse* recevront avec ce numéro un motet de Carissimi : *O sacrum convivium*, et deux motets de Barthélemy Cordans : *Cum tribularer*, *O vos omnes*.

Ces trois morceaux sont intéressants à plus d'un titre. D'abord ils donnent une idée du style grave, élevé, avec lequel ces maîtres abordaient la musique sacrée ; en second lieu, ils sont d'une exécution facile, et l'on pourra, par l'audition, établir une comparaison entre ces œuvres suaves et religieuses et la musique futile qu'on accueille de nos jours dans le sanctuaire. Enfin Barthélemy Cordans est un compositeur peu connu ; le fragment que nous en donnons nous a été adressé par M. l'abbé Candotti, maître de chapelle du chapitre de Cividale, et l'un de nos correspondants les plus dévoués et les plus instruits.

*** Le directeur de la *Revue* a eu dernièrement l'honneur d'entretenir Monseigneur l'archevêque d'Auch, et il a reçu de Sa Grandeur un accueil qui peut consoler de beaucoup de disgrâces, dédommager de beaucoup de mécomptes. Peu de prélats portent un intérêt plus vif au chant ecclésiastique et sont animés d'un désir plus ardent de le faire refleurir dans leur diocèse. A Auch, le mal est plus grand qu'ailleurs : la cathédrale et une ou deux paroisses dans le diocèse sont les seules où l'on chante la messe. Monseigneur l'évêque d'Orléans aurait besoin de parcourir ce pays pour se convaincre des ravages qu'y a causés le changement de la liturgie dans le siècle dernier. Le peuple est devenu muet, le clergé est devenu indifférent à la magnificence du chant, et un silence de mort règne dans les églises. Le vénérable archevêque d'Auch a bien voulu goûter les mesures que nous lui avons proposées, et nous avons lieu d'espérer qu'elles seront suivies de bons résultats.

*** *Poitiers.* — Monseigneur l'évêque vient de nommer une commission chargée d'indiquer les améliorations à introduire dans le chant de son diocèse. Nulle part peut-être la réforme du chant n'est plus difficile à opérer qu'à Poitiers. Le plain-chant des nouveaux livres liturgiques de ce diocèse a été composé sans goût, sans soin, et avec une ignorance profonde de la tonalité ancienne. M. le supérieur du grand séminaire de Poitiers est un des plus savants liturgistes de ce temps ; il fait partie de la commission, et nous espérons qu'il cherchera à faire revivre le chant romain, le seul qui soit réellement digne de l'intérêt et de l'attention du clergé et des artistes. M. d'Aubigny, organiste de la cathédrale, et l'un des meilleurs organistes de France, fait également partie de cette commission.

*** Monseigneur l'évêque de Langres, toujours préoccupé de la pensée d'accroître les pompes liturgiques de sa cathédrale, a chargé son excellent organiste, M. Feltz, de donner des leçons régulières de chant à une cinquantaine d'élèves des écoles primaires, choisis parmi ceux qui manifestent le plus d'aptitude musicale. Avec trois leçons par semaine, l'habile professeur espère pou-

voir montrer, à l'office du jour de Pâques, les premiers résultats de son enseignement. Nous aimons à citer ce fait comme un exemple de la puissance dont le clergé disposera quand il voudra pour propager l'enseignement populaire de la musique. En même temps c'est un complément naturel et indispensable des sages réformes opérées dans la liturgie par l'illustre prélat.

Nous profitons de l'occasion qui nous est offerte de parler de cette ville pour retirer une observation insérée dans notre dernier numéro, et qui maintenant n'a plus d'objet. La psalmodie à haute voix, qui troublait le jeu de l'orgue, a été remplacée par une récitation grave qui n'a plus aucun des inconvénients signalés par nous. C'est une nouvelle réforme dont il faut rendre grâce à l'esprit éclairé de Monseigneur de Langres, qui, se tenant éloigné de la routine comme de l'innovation, sait porter son attention sur les petites choses comme sur les grandes, parce que les unes et les autres font partie des traditions du culte public et par conséquent du trésor d'édification que l'Église a amassé dans sa liturgie.

*** *Troyes.* — Nous avons d'excellentes nouvelles à donner à nos lecteurs sur le mouvement qui se manifeste dans cette ville pour l'amélioration du chant religieux. Nous les avons entretenus dernièrement du projet d'une Société de Sainte-Cécile ayant pour but de concourir à la célébration des offices par l'exécution de musique grave et de plain-chant harmonisé. Un comité vient d'être formé pour poser les bases de cette œuvre et travailler à sa réalisation. Il a tenu sa première séance le 22 janvier, au palais épiscopal. En voici la composition : Monseigneur l'évêque de Troyes, président ; MM. Martin et Roger, vicaires-généraux, vice-présidents ; MM. Coffinet, chanoine, secrétaire de l'évêché; Sompsois, curé de Saint-Jean; Bacquiat, supérieur du grand séminaire; Guyot, supérieur du petit séminaire ; Fournerat, desservant de Vireysous-Bar ; Buridant, vicaire de Saint-Jean ; Quellard, vicaire de la cathédrale ; Grosley, directeur de la maîtrise; A. Guérin; Uffoltz, organiste de la cathédrale; Roserot, juge-suppléant, président de la Société de Saint-Vincent-de-Paul ; Guignard, archiviste du département; Bernot, sous-inspecteur des écoles primaires; H. Bonnemain, secrétaire du comité; Em. Jocard, trésorier. M. Uffoltz a été nommé directeur de musique; MM. Grosley et A. Guérin lui ont été adjoints pour les examens et les répétitions. Enfin, pour premier commencement d'exécution, M. Uffoltz a ouvert un cours gratuit et public de chant qui a été fréquenté dès le premier jour par une centaine de jeunes gens.

*** M. l'abbé Godfroy, professeur au grand séminaire de Nancy, vient de publier pour l'usage de cet établissement des *Éléments de plain-chant* (Nancy, Vagner; Paris, Lecoffre et Gaume) dont nous parlerons quelque jour dans un examen des principales méthodes en usage pour l'enseignement de cette science. Bornons-nous à dire que le manuel de M. Godfroy, sortant complétement de l'empirisme étroit des méthodes diocésaines, constate un immense progrès dans la manière dont le clergé de France comprend le chant ecclésiastique. Le traité de psalmodie, basé sur les principes que nous avons rappelés dans la *Revue*, c'est-à-dire sur l'analyse des éléments grammaticaux laissés de côté par la plupart des méthodes, fera disparaître beaucoup d'obscurités de cette partie de l'enseignement cantoral. Nous recommandons spécialement le

dernier chapitre de cet ouvrage, dans lequel l'auteur, aidé de l'expérience que sa position personnelle le met en état d'acquérir, traite d'une manière pratique et précise la question de l'organisation des cours de chant dans les séminaires.

*** M. Jouve, chanoine de Valence, a publié dernièrement dans le *Courrier de la Drôme* de bons articles sur l'état de la musique dans la ville qu'il habite. Le défaut d'espace ne nous permet pas de reproduire ce tableau intéressant des progrès de l'art dans cette partie du midi de la France. Toutefois, nous regrettons que M. Jouve, qui fait preuve dans ce travail d'un esprit éclairé, d'une instruction peu commune, ne se soit pas prononcé avec énergie contre l'abus de la musique qui paraît régner au petit séminaire. C'est surtout dans ces établissements qu'il est utile de former les élèves à la pratique du *chant ecclésiastique*. Toute la musique du monde ne vaut pas, pour l'office divin, le simple plain-chant, exécuté avec foi, avec goût, avec enthousiasme, par deux cents voix bien disciplinées. Si on admet quelque musique, il faut du moins que ce soit par exception et sans porter aucun préjudice à l'étude du *chant ecclésiastique*.

*** Une des causes les plus certaines du dépérissement des voix, et même des maladies du larynx, c'est le peu de soin qu'on apporte en général dans les colléges, séminaires, catéchismes, à choisir le ton convenable pour les chants qu'on y exécute. Le prêtre qui dirige ces réunions entonne un cantique, un psaume, sans savoir si le ton qu'il prend est trop haut ou trop bas pour les élèves qui vont continuer. Il en résulte des cris effroyables, des efforts surhumains, jusqu'à ce que, en détonnant, on arrive successivement à chanter dans l'étendue ordinaire de la voix des enfants. Chaque personne chargée d'entonner devrait être pourvue d'un diapason et s'en servir pour régler le ton.

*** On ne saurait concevoir à quel degré de corruption le goût des arts est parvenu dans certaines églises du midi de la France. Livrés aux badigeonneurs italiens, aux organistes espagnols, aux orchestres d'amateurs, les temples catholiques, naguère l'asile des arts, sont aujourd'hui dégradés par le vandalisme et la barbarie en tout genre. A Carpentras, dans la belle église de Saint-Siffrein, où les évêques italiens faisaient autrefois exécuter la musique des grands maîtres du XVIe siècle, on a entendu le jour de Noël la *Romanesca* pour violon et orgue; et un pianiste de Paris, M. Forgues, a prêté son concours à cette inconvenance.

*** La musique religieuse va de mal en pis à la cathédrale de Bordeaux. Les motets du P. Lambillote, les organistes espagnols, les clarinettes, les serpents, les chantres mugissants, se sont donné rendez-vous dans l'antique église de Saint-André, et s'y livrent impunément à un charivari perpétuel. Monseigneur l'archevêque souffre beaucoup, nous en sommes certains, de cet état de choses, mais il paraît qu'il est fort difficile de réaliser le bien qu'on désire. Le jeune ecclésiastique qui dirige la maîtrise nous avait autrefois paru animé des meilleures intentions. Nous avions donné de bons conseils qu'on n'a pas suivis, offert un concours auquel on n'a paru guère tenir, et nous

sommes, bien malgré nous, forcés de déclarer publiquement que le chant des divins offices dans la cathédrale de Bordeaux est en complète décadence, et que la musique qu'on y exécute est détestable. Monseigneur l'archevêque, qui a fait un si beau mandement sur les cloches, voudra sans doute attacher encore plus d'importance au chant ecclésiastique et en exiger la bonne exécution.

*** On a inauguré dernièrement un excellent orgue à Barsac, riche commune des environs de Bordeaux, laquelle est dirigée par un curé plein de zèle et de mérite. L'instrument est confié à un frère des écoles chrétiennes établies dans cette paroisse, et ce cumul permet à la fabrique de faire toucher l'orgue tous les dimanches, ce qui serait impossible dans une localité où l'on ne pourrait entretenir un artiste. Il serait bien à désirer que les *frères* qui se vouent à l'enseignement dans les diverses congrégations se missent en état d'accompagner le plain-chant sur l'orgue; ils aideraient ainsi puissamment à la propagation de cet instrument.

*** *Boulogne-sur-Mer.* — Un concours a eu lieu dernièrement pour les emplois de professeurs à l'école gratuite de musique vocale et instrumentale fondée par la ville. M. Ch. Vervoitte a été nommé professeur de solfége; son frère, artiste distingué sur le violoncelle, a été chargé de l'enseignement de cet instrument.

*** La *France musicale* ne se possède plus de joie; son plus redoutable adversaire, le fondateur de la *Gazette musicale*, l'éditeur des œuvres de Meyerbeer, M. Schlesinger, vient de quitter les affaires. Depuis que la nouvelle est certaine, MM. Escudier, rédacteurs de la *France musicale*, se croient tout permis. Ils injurient M. Fétis; ils déclarent en style de carrefour que les compositeurs allemands actuels sont des *compositeurs à vingt-neuf sous;* enfin ils se livrent à toutes les licences que prennent des écoliers quand le maître est absent de la classe. Pour nous, spectateurs impassibles de toutes ces folies, nous en prenons note pour servir à l'histoire de l'art et des artistes. Il serait possible que la joie de la *France musicale* ne fût pas de très longue durée. Il est de si tristes retours dans les choses d'ici-bas!

*** On écrit de Rome: « On sait qu'un grand nombre d'églises des États Pontificaux, et notamment presque toutes celles de la ville de Rome, possèdent de riches collections d'ouvrages de musique ancienne, entièrement inédits, et parmi lesquels il y en a beaucoup qui sont dus aux plus grands compositeurs de l'Italie. Le Souverain Pontife, dans l'intérêt des progrès de l'art, vient de nommer une commission chargée d'examiner les collections dont il s'agit et de publier les plus éminentes compositions qu'elles renferment, après les avoir fait transcrire en notation moderne. Cette commission, à la tête de laquelle se trouve le savant professeur M. Pietro Alfieri, membre de l'Académie pontificale des beaux-arts de Saint-Luc, à Rome, a déjà commencé ses travaux, et elle annonce la publication de plusieurs compositions inédites de musique sacrée de l'illustre Palestrina. »

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.

INSTRUCTION PASTORALE

DE

Mgr L'ÉVÊQUE DE LANGRES,

SUR LE CHANT DE L'ÉGLISE.

Après tant de plaintes sur l'état du chant religieux, tant de vœux exprimés pour sa restauration ; après tant de résistances qui durent encore ; au milieu même de l'indifférence générale du clergé et des catholiques pour cette question, nous commençons à sentir l'ébranlement que devaient produire à la longue des réclamations trop justement fondées. Il y a dix ans à peine, lorsque quelques voix isolées s'élevaient seules contre l'abandon des traditions de l'art chrétien, et contre les dégradations infligées aux monuments de cet art, qui pouvait prévoir qu'en si peu de temps le clergé se consacrerait avec tant de zèle aux progrès des études archéologiques, au point que ces études ont presque partout pris racine dans l'enseignement clérical, et que la publication de circulaires relatives à cet objet est devenue, de la part des évêques, un fait journalier et habituel?

La restauration des études et de la pratique du chant a fait des progrès plus lents dans les esprits ; mais comme elle est une conséquence nécessaire de la première, que même son objet est plus important pour le culte divin, et plus spécialement recommandé par l'Église à ses ministres, il ne faut pas douter que les efforts qu'elle a inspirés n'obtiennent le même succès. Déjà nous n'en sommes plus réduits, sur ce point, à des conjectures et à des espérances : l'attention des chefs de l'Église est éveillée, et chaque jour vient nous révéler quelque indice nouveau de ce mouvement des esprits vers les traditions véritables. Ici, l'on prend des mesures sérieuses et efficaces pour préparer sans secousses et sans embarras le retour de tout un diocèse à l'antique liturgie ; là, on se sent mal à l'aise dans les langes d'un antipho-

naire fabriqué au XVIIIe siècle, et l'on fait des efforts pour en sortir. Hier, Mgr l'archevêque de Paris invitait les membres de son clergé à chercher la solution des questions les plus essentielles auxquelles donnent lieu la réforme et l'exécution du chant ecclésiastique. Aujourd'hui, Mgr l'évêque de Langres adresse aux fidèles de son diocèse, à l'occasion de l'ouverture du carême, une instruction savante et détaillée sur cet objet.

La première pensée qui nous a frappés à la vue de ce document jusqu'à présent unique dans son genre, et qui n'occupe pas moins de quarante pages in-4°, est celle de l'étonnement qu'il doit faire éprouver à beaucoup de personnes. L'ouvrage de Mgr Parisis, dans lequel, à côté de considérations élevées et d'exhortations éloquentes, on trouve une abondance singulière de détails pratiques et familiers, sort trop évidemment des habitudes du temps où nous vivons pour ne pas exciter l'étonnement de plusieurs. Qui s'occupe aujourd'hui de chant et de liturgie? Quand la liberté de l'Église est menacée, l'action de ses ministres entravée chaque jour, la foi des jeunes générations compromise par ceux-là mêmes qui devraient la protéger, est-ce bien le temps de s'arrêter à des détails secondaires qui n'intéressent ni le dogme, ni même les points essentiels de la discipline ecclésiastique? Sauvons la foi et les mœurs chancelantes, et quand l'édifice chrétien raffermi sur ses bases n'aura plus à redouter les assauts de l'ennemi, nous songerons à le décorer de pompes innocentes et à y faire refleurir les beaux-arts.

Ce langage est aujourd'hui sur les lèvres d'une foule de personnes; on l'a entendu sortir de bouches vénérables et pleines d'autorité. Toutefois, l'histoire lui donne un démenti formel. Sans entrer dans un examen qui n'est pas de ce sujet, sans citer des noms que tout le monde connaît, bornons-nous à énoncer un principe dont la vérité ne saurait être contestée. La réforme intérieure de l'Église ne s'opère point généralement dans les époques de paix extérieure; cette réforme, au contraire, même dans ses plus humbles détails, n'est ordinairement que le résultat d'une commotion permise par la Providence pour être un avertissement salutaire au milieu de l'assoupissement causé par la prospérité. Telle fut la grande réforme dont le concile de Trente posa les bases, et qui s'étendit à la liturgie et à la musique sacrée comme à la définition des dogmes et au règlement de la disci-

pline; réforme appelée depuis longtemps, il est vrai, par les vœux de l'Église, mais hâtée par les troubles religieux du XVIe siècle.

Mais pourquoi chercher nos preuves dans le passé, lorsque le présent nous offre d'aussi illustres exemples? Assurément, parmi les noms des défenseurs de l'Église en ces dernières années, aucun ne brille d'un éclat plus vif et plus pur que celui de Mgr l'évêque de Langres. Personne n'a acquis plus de droit que ce prélat aux sympathies des catholiques dans la lutte qui se poursuit sous nos yeux pour la conquête de la liberté religieuse. C'est au milieu de ces combats, pour lesquels il forge sans cesse de nouvelles armes, que Mgr l'évêque de Langres trouve le temps de s'occuper des améliorations à introduire dans les formes du culte public. Quelques semaines après la publication de son dernier écrit sur ces questions immenses qui divisent aujourd'hui le monde politique, il faisait paraître, sous le titre de *Question liturgique*, une brochure dans laquelle, écartant les personnalités et les incidents auxquels a donné lieu une polémique récente, il fait en quelques pages l'exposé le plus lumineux et le plus conciliant des avantages du retour à l'unité liturgique dont il a donné parmi nous le premier exemple. Aujourd'hui, s'attachant à un point particulier de cette grande question, l'illustre prélat adresse aux fidèles de son diocèse une *Instruction pastorale sur le chant de l'Eglise*, qui est l'adhésion la plus explicite et la plus éclatante que l'épiscopat ait encore donnée à nos doctrines. Voici comment Mgr Parisis rend compte des motifs qui l'ont porté à étendre sa sollicitude pastorale sur un point dont il est sans exemple que, depuis deux siècles, aucun évêque ait fait le sujet de recommandations aussi expresses et aussi détaillées :

A ceux qui trouveraient le sujet de cette instruction de peu d'importance, nous répondrons d'abord que le chant faisant une partie au moins intégrante, sinon essentielle, du culte public rendu à Dieu, il a pour sa part l'importance que tout catholique est obligé d'attacher à ce culte lui-même; que l'on peut raisonner du chant absolument comme des cérémonies chrétiennes, lesquelles, à part l'irréflexion, ne peuvent être dédaignées que par des hérétiques ou des impies; que sans doute il n'y a pas, même pour les ministres de l'Église, une obligation aussi rigoureuse de savoir les principes du plain-chant, que de connaître ceux du dogme et de la morale, et même les points fondamentaux de la discipline; mais que cependant c'est toujours un défaut pour chacun de nous de manquer d'une

science qui tient à nos fonctions, d'une science que nous devons pratiquer nous-mêmes et faire pratiquer aux autres; que cette ignorance, quand elle est volontaire, n'est certainement pas exempte de faute, et que le dédain sur une telle matière pourrait, surtout dans certains cas, offenser Dieu grièvement.

Nous dirons ensuite que, pour juger de l'importance d'une chose, il est bon de se rappeler ceux qui s'en sont occupés; que le fait seul d'un pape aussi grand sous tous les rapports que saint Grégoire, travaillant personnellement à la réforme et à l'enseignement du chant ecclésiastique, dans le temps même où il étendait sa sollicitude et son action personnelle sur toutes les parties du monde chrétien, suffirait qu'il ne fût pas permis de parler légèrement sur ce sujet; que d'ailleurs ce fait s'est reproduit fidèlement, quoique sous diverses formes, dans tous les siècles de l'Église; que s'il paraît avec moins d'éclat dans les temps modernes, il est facile d'en trouver la cause dans l'affaiblissement de la foi; qu'autrefois la science du chant fut souvent présentée comme un des titres qui rendaient digne des plus hautes dignités de l'Église; qu'aujourd'hui encore la place éminente occupée par le grand-chantre dans la plupart des chapitres, bien qu'elle ne soit plus qu'honorifique, révèle toujours l'importance qu'on avait primitivement attachée aux fonctions de *Præcentor* ou *Præfectus cantorum*, que le maître du chœur était chargé de remplir; qu'enfin, entre les grands personnages de l'Église qui se sont livrés à l'étude approfondie du plain-chant, on peut citer surtout saint Bernard, qui, parmi ses incroyables travaux, a su trouver le temps non seulement d'en recommander la fidèle observance à ses religieux, mais de leur en tracer un traité méthodique tellement exact, qu'après huit cents ans, on peut accepter, sans modification sérieuse, les principes que ce grand docteur y établit (1).

Enfin, nous ferons observer que, par suite de l'ignorance dans laquelle on est généralement tombé en fait de plain-chant, l'exécution en est devenue presque partout détestable; que l'habitude contractée dès l'enfance d'entendre à l'église des chants dépourvus non seulement d'onction et de piété, mais de justesse et de décence, fait qu'on y attache plus aucune importance; que c'est certainement à cette indifférence routinière qu'il faut attribuer la difficulté que l'autorité ecclésiastique éprouve, non pas pour être obéie, mais pour être seulement comprise dans les représentations les plus frappantes et les plus simples qu'elle peut faire à ce sujet; que cependant, par l'effet inévitable de cette horrible exécution des chants sacrés, ils deviennent d'abord tout-à fait inutiles, puisqu'ils n'atteignent nullement leur but, qui est d'attirer à l'église et de favoriser la prière, et de

(1) Quoique ce traité de saint Bernard ne se trouve pas dans toutes les éditions de ses œuvres, son authenticité paraît incontestable.

(*Note de Monseigneur.*)

plus ils finissent par devenir positivement et directement nuisibles à la religion, d'abord par le dégoût que, sans même que l'on s'en rende compte, ils inspirent plus ou moins pour les saints offices, ensuite par les censures amères et les dérisions cruelles qu'ils provoquent et justifient dans un sens de la part des ennemis de Dieu.

Maintenant, quand il s'agit d'une science qu'il n'est pas possible de dédaigner en elle-même, sans s'exposer à commettre une faute grave devant Dieu, dont ensuite l'Église s'est toujours occupée sérieusement, que de grands génies parmi les plus grands saints ont étudiée pour eux-mêmes et enseignée aux autres ; enfin, dont l'ignorance, surtout quand elle est universelle, prive notre sainte religion d'avantages précieux et lui cause un notable dommage, peut-on dire que ce sujet n'a pas une haute importance ?

Loin donc de déroger à notre saint ministère en nous en occupant, comme on va le voir, même dans ses minutieux détails, nous croyons accomplir un devoir impérieux et répondre à un pressant besoin (1).

Après un acte d'accusation aussi formel et aussi énergique contre l'état actuel du chant dans les églises, on ne pourra plus accuser d'exagération les plaintes des défenseurs de la musique chrétienne; on ne pourra plus incriminer leurs intentions ou railler leur zèle, sans envelopper dans les mêmes reproches un des membres les plus éminents de l'épiscopat français, un des plus habiles et des plus courageux défenseurs de la cause catholique.

Mais, il ne faut point s'y tromper, quand même on aurait établi à tous les yeux de la manière la plus évidente cette vérité que révèle une étude même superficielle de l'histoire ecclésiastique, à savoir, que les plus grands et les plus saints personnages de tous les temps ont reconnu et proclamé la nécessité de conserver intacte, parmi les fidèles, la pratique du chant religieux, comme le plus puissant moyen d'édification spirituelle, on serait loin d'avoir obtenu gain de cause. Il semble qu'au fond de ces esprits que l'infiltration des principes rationalistes au milieu de la société chrétienne a rendus si communs de nos jours, il y ait une arrière-pensée que l'on pourrait formuler à peu près de la manière suivante. Sans doute on ne peut nier l'importance que l'Église attachait à l'exécution populaire des cantiques sacrés, comme en général à toutes les formes extérieures et cérémo-

(1) Append., I.

nielles du culte. Mais ce développement si considérable accordé aux signes et aux symboles, parce qu'il convenait à l'enfance des peuples, doit-il occuper la même place à un âge de virilité intellectuelle? Si le chant a été jadis un instrument d'édification, à une époque où l'esprit humain s'ignorant lui-même se laissait conduire par les attraits de l'imagination et des sens, en doit-il être absolument de même dans un siècle où l'on fait profession de n'obéir qu'à des convictions raisonnées qui laissent à l'intelligence toute sa liberté de détermination?

Nous savons ce que l'on doit répondre à cette objection, qui s'avoue rarement aux esprits mêmes qui vivent sous son influence. Il nous suffit en ce moment de lui opposer les paroles d'un évêque du XIXe siècle, qui certes donne lieu moins que personne au reproche de rester étranger à l'esprit de son temps. Mgr de Langres consacre toute la première partie de son instruction à établir l'utilité et l'efficacité de la pratique en commun du chant religieux, soit par les preuves que fournit l'histoire, soit par celles qui naissent de l'étude des devoirs imposés aux chrétiens dans l'accomplissement du culte extérieur. Il distingue deux sortes de fidèles qui s'abstiennent de mêler leurs voix aux chants liturgiques: les uns le font par un dédain direct et formel, les autres par préférence pour leurs dévotions privées.

Que les premiers soient coupables, c'est ce qui résulte du simple énoncé de leurs motifs. Ah! du dédain pour un acte de l'adoration due au souverain Seigneur, pour un signe public de la religion que l'on professe, pour une participation à la prière de la grande famille des enfants de Dieu! Du dédain pour ce que tous les peuples ont toujours pratiqué, pour ce que tous les hommes réfléchis ont toujours vénéré, pour ce que toutes les religions ont toujours enseigné! Du dédain pour les chants religieux! Nous avons dit que c'était une faute, N. T. C. F., ce n'est pas assez dire : c'est un crime; c'est quelque chose encore outre cela, c'est un travers d'esprit, c'est une dépravation du sens moral, que l'égarement actuel des idées publiques peut seul faire méconnaître.

. . . . . .

Mais, il faut le dire, ces hommes superbes contre Dieu même ne sont pas ordinairement les plus nombreux dans nos temples : seulement, leur nombre tend chaque jour à s'accroître, par suite de l'esprit d'indépendance qui s'introduit par tout et sur toute chose. L'adolescence elle-même, à peine sortie de ses écoles, affecte de quitter promptement, sur le point

qui nous occupe, les pieuses habitudes de l'enfance, et ce qui l'autorise malheureusement dans son inoccupation dédaigneuse et son silence insouciant pendant les divins offices, c'est que souvent, comme nous l'avons dit en second lieu, les lèvres même pieuses ne prennent aucune part à nos chants sacrés.

Ici, N. T. C. F., nous serons plus difficilement compris, parce que d'abord l'abus est moins sérieux, et par cela même moins saisissable, parce qu'ensuite l'habitude que nous allons combattre s'explique jusqu'à certain point, et se justifie même dans certains cas; mais elle n'en est pas moins souvent mal entendue en elle-même et quelquefois fâcheuse dans ses effets.

Vous savez, N. T. C. F., que le but principal des assemblées saintes, c'est que tous ceux qui les composent offrent ensemble à Dieu des hommages communs; et vous savez aussi que c'est l'Église qui règle les paroles et les chants dont ces hommages doivent être formés : une partie de ce culte est rendue au Seigneur par la voix seule du prêtre priant et chantant, non seulement au nom de toute l'assemblée qui l'entoure, mais au nom de l'Église entière au milieu du silence absolu de tous les assistants; mais il est une autre partie à laquelle tous les fidèles présents peuvent coopérer, tantôt pour exprimer leur adhésion à la prière de l'autel par ces *Amen* si simples et si sublimes qui suivent l'*Oremus* du prêtre, tantôt pour confesser leur foi par le récitatif du symbole, tantôt pour s'inviter mutuellement à louer Dieu par la psalmodie alternative. Nous avons vu comment dès l'origine toutes ces formules de foi, de louanges et d'actions de grâces avaient été composées et répandues, pour que tous les fidèles les missent sur leurs lèvres, surtout dans les réunions de prières communes.

Maintenant, N. T. C. F., pouvez-vous dire que vous entrez dans le vœu de l'Église, lorsque, au lieu de prendre part à ces accents consacrés par elle, vous passez tout le temps des divins offices à des lectures sans doute fort pieuses, mais toutes particulières, à des prières peut-être très ferventes, mais sans rapport avec la prière qui se fait alors sous vos yeux, pour vous, au nom de l'Église votre mère et sous la direction de vos pasteurs?

Encore une fois nous ne prétendons pas qu'on enfreigne par là précisément aucune loi positive, nous avouerons même que dans certains cas exceptionnels il vaut mieux pour quelques uns qu'il en soit ainsi; mais nous ne craindrons pas de dire que pour le plus grand nombre des fidèles exacts d'ailleurs à leur devoir, cette habitude n'est pas entièrement dans l'ordre, et nous leur appliquerons, avec certaines réserves sans doute, mais pourtant avec quelque fondement, ces paroles qu'un illustre prince de l'Église adressait à ses religieux : « Ceux-là sont condamnables qui, dans l'oblation » publique, ravissent à Dieu leur offrande en lui refusant le tribut de leurs

» lèvres. Il ne considèrent pas que, retranchant ainsi leur part de con-
» cours au service de l'Église, à l'édification du prochain, à la joie des
» Anges, à la gloire des Saints, au culte dû à Dieu, ils méritent que, dans
» la même proportion, Dieu les prive de sa grâce, les Saints de leurs suf-
» frages, les Anges de leur assistance, le prochain de son secours, et
» l'Église de ses bienfaits (1). »

Mais à quoi servirait-il d'inviter de la manière la plus pressante les fidèles au chant des louanges de Dieu, si on ne leur indiquait les moyens de s'acquitter convenablement de ce devoir? Cette seconde partie de la pastorale de Mgr l'évêque de Langres s'ouvre par une exposition très nette des caractères du chant de l'Église, considéré en lui-même et dans son expression authentique, qui est le plain-chant grégorien. Cette forme musicale est la seule qui, pour parler avec saint Bernard (2), *féconde le texte au lieu de l'absorber*, et qui procure à l'âme le recueillement dont elle a besoin pour prier sans causer de dissipation à l'esprit. Mais le chant grégorien lui-même n'atteint ce but qu'autant qu'il est exécuté avec toute la perfection qu'il comporte. S'il doit éviter la mollesse, ce ne doit pas être pour tomber dans la rusticité; pour toucher le cœur, il faut d'abord qu'il flatte l'oreille (3). Aussi la bonne exécution des chants sacrés, ou au moins les efforts pour la procurer autant que possible, loin d'être considérée comme une pure convenance d'art, doit-elle être regardée comme renfermant des conditions essentielles pour l'accomplissement régulier de cette partie du culte public. Ces conditions, le savant prélat les réduit à trois : la justesse, l'ensemble et la piété; et après avoir montré par l'exposition d'un symbolisme pieux et délicat combien l'observation des deux premières conditions importe à l'esprit même et à l'intégrité du

(1) Damnandi sunt illi qui parcentes vocibus suis rapinam faciunt in holocaustis, vitulos scilicet labiorum suorum reddere negligentes... Non enim considerant quod qui à communi labore se subtrahunt communi etiam communione carebunt : et qui Ecclesiam servitute, proximum ædificatione, Angelos lætitiâ, Sanctos gloriâ, Deum cultu defraudant; ipsi quoque Dei gloriâ, Sanctorum suffragio, Angelorum custodiâ, proximi adjutorio, Ecclesiæ beneficiis se reddunt indignos. (Card. Bona, *De div. psalm.*, cap. XVII, § V, – 2.)

(2) Epist. CCCXII.

(3) Cantus ipse... nec lasciviam resonet, nec rusticitatem; ... sic mulceat aures ut moveat corda. S. BERN., *loco cit.*

culte que nous rendons à Dieu par le chant de ses louanges, le prélat continue de la manière suivante :

Toutefois, et malgré la haute importance que nous attachons à ces deux premières conditions du chant liturgique, nous devons reconnaître que seules elles ne suffiraient pas sans la troisième, la piété. Il est vrai que la justesse et l'ensemble doivent y contribuer puissamment; néanmoins il faut avouer qu'ils n'en sont pas inséparables : un chant pourrait être juste et régulièrement exécuté par toutes les voix d'une nombreuse assemblée sans être pieux : or, à défaut de cette qualité, ce n'est plus le chant de l'Église, parce que ce n'est plus l'expression de la prière.

Sans doute, N. T. C. F., la vraie piété du chant devant Dieu consiste beaucoup moins dans les inflexions convenables de la voix que dans la vraie disposition du cœur; sans doute un chrétien pur et fervent peut, même avec une voix ingrate, exprimer des accents qui s'élèvent jusqu'au trône de Dieu; tandis qu'avec les mélodies les plus ravissantes, un chrétien dissipé, vicieux, impénitent, ne présente aux regards pénétrants du Seigneur que des hommagnes indignes et réprouvés.

« C'est la voix du cœur, dit saint Augustin, et non pas celle des lèvres, » que Dieu entend. On peut quelquefois être exaucé devant lui, même sans » ouvrir la bouche, et l'on peut, tout en poussant de grands cris, ne pas » être écouté (1). Il faut donc, comme le dit l'apôtre, il faut avant tout » psalmodier d'esprit et de cœur (2). »

Mais, N. T. C. F., il vous est facile de remarquer que nous ne traitons ici du chant de l'Église que dans ses rapports extérieurs et directs avec le culte public, en sorte que nous ne pouvons que toucher en passant aux dispositions intérieures, sans lesquelles chacun sait que le culte lui-même ne serait qu'un vain simulacre.

Or, nous disons que le chant doit être pieux, non-seulement par la piété intime et personnelle de chacun de ceux qui l'exécutent, mais encore par la manière dont il est exécuté.

Aux réflexions générales que nous avons déjà exprimées, ajoutons qu'un chant n'est pas pieux :

1° Quand il est dur, soit parce que les voix ont elles-mêmes cet inconvénient qui presque toujours alors vient de ce que, en chantant, on ne pense pas à prier; soit parce que les sons successifs dont le chant se compose, au lieu d'être liés ensemble comme le veut la nature même du langage, sont séparés les uns des autres par autant de secousses qu'il y a de notes;

(1) Quàm multi sonant voce et corde muti sunt, et quàm multi tacent labiis et clamant affectu! quia ad cor hominis aures Dei. Sicut aures corporales ad os hominis, sic cor hominis ad aures Dei. Multi clauso ore exaudiuntur et multi in magnis clamoribus non exaudiuntur. (Aug., *in Ps.* 129 et 167.)

(2) Psallam spiritu, psallam et mente. (I, Cor., XIV—15.)

2° Quand il est rapide jusqu'à la précipitation, ou sautillant de manière à provoquer ou à représenter des mouvements contraires à l'attitude posée de la prière ;

3° Quand il est lourd, soit par un excès de lenteur qui amène l'ennui, soit par un son de voix trop grave qui défigure les saintes jubilations chrétiennes ;

4° Quand il est immodéré par les efforts excessifs ou l'extrême élévation des voix, ce qui nuit à l'articulation des paroles, et transforme le chant en cris désordonnés. Pour le chant de ses louanges aussi bien que pour toutes les œuvres de notre salut, Dieu ne demande rien au-dessus de nos forces : il faut le servir avec zèle sans doute, mais il faut surtout le servir avec simplicité. Qu'il n'y ait donc rien d'exagéré, rien de forcé dans son culte. Offrons-lui sans doute notre voix tout entière sans aucune réserve, comme nous devons le faire de tout ce qui nous appartient, mais n'allons pas au-delà, de crainte surtout de défigurer notre offrande. Si son infinie bonté nous permet d'élever la voix dans son temple, en présence du saint tabernacle dans lequel sa divine Majesté réside corporellement, ah ! faisons-le toujours avec une modestie toute religieuse et un sentiment continuel d'adoration.

Mgr l'évêque de Langres ne s'est point arrêté à ces vues générales. Après avoir posé les bases de la réforme du chant religieux en indiquant les caractères qu'il doit posséder pour répondre à sa destination, et les qualités d'exécution sans lesquelles ces caractères ne peuvent être réalisés, il s'attache à montrer en dernier lieu par quels moyens on peut arriver à cette bonne exécution. Ces moyens, indiqués depuis longtemps par les hommes qui ont porté leur attention sur cette matière, sont : « 1° Une connaissance exacte de tout ce qui est nécessaire à l'exécution du chant de l'Eglise ; 2° une attention religieuse à ce que cette exécution soit, toujours et en tout, au moins convenable ; 3° un zèle sincère pour propager parmi tous les fidèles, et surtout parmi les jeunes gens, le goût, l'étude et l'usage du chant ecclésiastique. »

Sur le premier point, l'instruction pastorale ayant pour but immédiat la bonne exécution du plain-chant, se borne à recommander d'abord les connaissances qui peuvent directement la procurer. Mais les vues du savant prélat ne sauraient s'arrêter à un étroit empirisme. Aussi, tout en se renfermant dans les indications les plus essentielles et les seules à la portée du plus grand nombre, se hâte-t-il de reconnaître l'importance des études

théoriques. Cette considération lui dicte les paroles suivantes :

L'habitude où l'on est dans le monde de confondre un simple exécutant avec un vrai musicien, ne peut tenir qu'à l'inconcevable irréflexion dans laquelle on vit de nos jours. Le plus habile exécutant qui ne se rend pas compte de ce qu'il exécute, n'a pas d'autre mérite que celui du cylindre adapté à certaines orgues pour en faire mécaniquement parler les tuyaux. Non, ce n'est pas connaître la musique que de savoir seulement l'exécuter, pas plus que ce n'est connaître une langue que de la lire même très bien. Il est hors de doute que ce n'est pas ainsi que les anciens comprenaient la connaissance de la musique. Ils l'étudiaient comme une science d'observations et de rapports avant de s'y exercer comme à un art mécanique. Aussi désirons-nous bien ardemment que les ecclésiastiques et même les pieux séculiers se livrent à cette étude approfondie du plain-chant, qui seule les rendra capables d'en raisonner pertinemment, et qui, soit dans sa partie historique, soit même dans ses théories abstraites, offre des jouissances variées et de précieux avantages (1).

Enfin, après avoir relevé l'importance et la dignité des fonctions auxquelles sont appelés ceux que la diminution du clergé a rendus les interprètes ordinaires de la liturgie chantée, Mgr Parisis s'attache à montrer quels avantages la religion retirerait de la diffusion des connaissances nécessaires aux fidèles pour qu'ils puissent prendre part à cette portion de la prière publique.

Il n'est pas de paroisse, si petite qu'elle soit, si simples que soient ses habitants, où l'on ne puisse trouver des enfants, des adolescents et des hommes en assez grand nombre pour former, par la combinaison intelligente des diverses natures de voix, des psalmodies très mélodieuses et de véritables concerts parfaitement religieux. Il arrive souvent même que, sous ce rapport comme sous plusieurs autres, les populations les plus simples offrent plus de ressources que celles qui se croient civilisées, parce que d'abord elles sont plus dociles, parce qu'ensuite, ne connaissant pas la musique mondaine, elles concentrent plus volontiers toutes leurs affections dans les saintes harmonies de l'Église, parce qu'enfin, comme le dit l'Écriture, tout ce qui tient au langage de la foi est plus intelligible aux âmes simples qu'aux esprits superbes, *cum simplicibus sermocinatio ejus* (Prov. III — 32).

Mais pour obtenir le résultat désirable dont nous parlons, il faut en prendre les moyens : or, ces moyens se trouvent placés entre les mains des instituteurs, puisque ce sont eux qui sont chargés de former le premier

(1) Append., II.

âge de la vie, cet âge où l'on dépose le germe des goûts, des dispositions, des talents et des vertus qui doivent diriger et déterminer le reste de l'existence.

Nous exprimons donc formellement le désir que des leçons de plain-chant soient régulièrement données par tous les instituteurs de notre diocèse aux enfants qui leur sont confiés, et que, dans le cours de chaque semaine, le chant du dimanche suivant soit étudié, préparé, concerté par quelques exercices pris en commun avec une application sérieuse.

Ainsi les enfants contracteront l'amour des divins offices en acquérant le goût, la science et l'habitude des saintes mélodies de l'Église. Il y a longtemps qu'on l'a dit, on ne peut aimer ce qu'on ne connaît pas : aussi une des raisons du dégoût d'un grand nombre d'hommes pour nos solennités, c'est leur ignorance complète de ce qui s'y dit et s'y pratique. Au contraire on fait presque toujours volontiers ce que l'on sait bien faire.

Rien de plus facile d'abord que de rendre les enfants empressés à se surpasser les uns les autres, pour obtenir l'avantage de remplir dans la distribution des chants sacrés les fonctions les plus honorables ; et lorsque plusieurs générations auraient été ainsi formées, lorsque la partie la plus vivante d'une population aurait contracté l'heureux usage de prendre une part active, par le concours intelligent de la voix, au culte public, alors un attrait naturel s'associerait aux motifs de foi pour les convoquer à la maison de Dieu, et il deviendrait comme impossible que les offices d'une telle paroisse fussent, ainsi qu'ils le sont trop souvent, désertés par les hommes.

Oh ! qui nous donnera de voir le chœur de nos églises se composer, non plus de quelques voix solitaires, mais de toutes les voix de l'assemblée chrétienne se réunissant dans les mêmes témoignages de foi, dans les mêmes acclamations d'amour, dans les mêmes expressions de prière, comme ils le sont dans l'unité de croyance, d'espérance et de charité !

Nous terminerons nos citations par la reproduction du dispositif qui termine l'instruction pastorale.

TITRE I. *Du chant.* — Art. 1. Nous recommandons instamment à tous nos chers coopérateurs, chargés du gouvernement immédiat des paroisses de notre diocèse, de veiller à la pieuse et convenable exécution du chant de l'Église pendant les saints offices.

Art. 2. Désirant que tous les fidèles présents à nos saintes cérémonies mêlent leurs voix, autant qu'il leur est possible, aux chants de l'Église, nous voulons que, surtout pour les parties de l'office auxquelles tous peuvent le plus facilement prendre part, le plain-chant seul soit exécuté (1).

(1) Nous comprenons dans cette règle les *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le

Art. 3. Pour faciliter l'ensemble et la beauté du chant de l'assemblée chrétienne, nous recommandons d'une part aux chantres de le soutenir sur un ton convenable au plus grand nombre des voix ; de l'autre aux fidèles de suivre avec modestie et docilité ceux qui ont charge de les diriger.

Art. 4. On aura soin de conserver toujours au plain-chant sa religieuse et douce gravité, de sorte qu'il ne présente rien de dissipant ni de mondain, et qu'il soit toujours l'expression de l'adoration et de la prière.

Art. 5. L'orgue et le serpent sont les deux seuls instruments dont nous autorisons l'usage dans les saints offices. Nous défendons que l'on s'y serve habituellement d'aucun autre, à moins d'une autorisation spéciale de notre part.

Art. 6. Nous recommandons instamment aux organistes de notre diocèse, par l'autorité des saints canons de l'Église, de ne jouer aucune musique profane, et surtout de ne rappeler dans leur jeu aucun souvenir indigne du lieu saint. Nous conjurons MM. les curés de veiller à cette recommandation expresse, qui touche à l'honneur du culte divin.

Art. 7. Nous voulons que les serpents se bornent à l'exécution pure et simple, note par note, du plain-chant, attendu qu'ils ne sont admis dans l'église que pour suppléer à la faiblesse et à l'incertitude des voix.

Art. 8. Dans le cas où des musiciens, soit militaires, soit civils, s'offriraient à jouer pendant quelque office de l'Église, M. le curé pourra, s'il le juge convenable, accueillir leur bonne volonté; mais il y mettra toujours ces trois conditions : 1° que cette musique ne s'exécutera qu'après le chant ou au moins la psalmodie des paroles liturgiques ; 2° que pendant la sainte messe la musique ne retardera jamais l'action du prêtre à l'autel (1); 3° que *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, les proses, les hymnes, les ℣ brefs et surtout les psaumes, pour lesquels cependant nous ne défendons pas les *faux-bourdons*, quand ils sont exacts, écrits, préparés, et que l'on possède les moyens de les exécuter à coup sûr. Nous sommes loin d'interdire pour aucun de ces chants l'accompagnement de l'orgue; nous le désirons au contraire, et nous sommes heureux d'avoir pu l'introduire depuis longtemps dans notre église cathédrale. Mais toujours nous voulons alors qu'il accompagne le plain-chant seul.

Si donc, dans quelques paroisses, on avait le désir de mettre en musique quelques paroles de l'office divin, ce ne pourraient être, pour la sainte messe, que celles de l'*Introït*, du *Graduel*, de l'*Offertoire* et de la *Communion ;* pour les vêpres, quelques antiennes ; et pour le salut, quelques passages liturgiques analogues à la circonstance ; mais toujours à la condition expresse que cette musique aurait tous les caractères que nous avons décrits précédemment. Nous n'en permettons pas d'autre ; et nous ajouterons que les artistes capables d'en composer de cette nature sont rares. (*Note de Monseigneur.*)

(1) Si c'est durant une messe basse, on exigera seulement que le silence soit absolument gardé pendant l'acte adorable de la consécration, et que la musique ne recommence qu'après l'élévation du calice. (*Note de Monseigneur.*)

les morceaux à jouer seront d'avance approuvés par M. le curé, soit qu'il les voie lui-même, soit qu'il en rende juge une personne méritant sur cela sa confiance. Si, par un motif quelconque, les musiciens contrevenaient notablement aux dispositions réglées à l'avance par M. le curé, celui-ci pourrait, par prudence, ne pas s'y opposer sur-le-champ; mais il devrait aussitôt nous rendre compte de cette atteinte portée à l'autorité de son ministère.

TITRE II. *Des chantres.* — Art. 9. Voulant donner aux chantres titulaires des paroisses de notre diocèse une marque de la haute estime dont nous sommes pénétré pour les fonctions qu'ils remplissent dans le lieu saint, nous nous réservons le droit de confirmer leur nomination.

. . . . . .

Art. 12. Le chantre qui, muni d'une commission pour un temps indéfini, voudrait se décharger des obligations attachées à son titre et aurait constamment mené une vie édifiante, pourra, sur la demande de M. le curé, recevoir de nous le titre de *chantre honoraire*. Ce titre lui donnera le droit d'occuper, avec l'agrément de M. le curé, la première place libre au lutrin.

Art. 13. Parmi les obligations imposées au chantre titulaire ou à l'un des chantres titulaires, s'ils sont plusieurs, sera nécessairement celle de former, surtout parmi les enfants, des voix qui puissent le seconder dans ses saintes fonctions. A cette fin il donnera des leçons de plain-chant au plus grand nombre possible d'enfants et de jeunes gens. — Ces leçons devront avoir lieu au moins deux fois par semaine pendant une heure en hiver, et les jours de dimanche et de fête pendant toute l'année, à moins d'une dispense de M. le curé (1).

Nous avons fait connaître l'ensemble de cette œuvre remarquable, dans laquelle un grand et saint évêque s'associe avec tant de force à nos réclamations et à nos vœux. Mais, comme on l'a

(1) On devra s'y appliquer avant tout à connaître à fond et par principe les chants de l'Église, de manière à se les rendre familiers, et aussi de manière à détruire les routines défectueuses qui souvent défigurent ces saintes mélodies. On cherchera, non pas à savoir beaucoup, mais à savoir bien; pour cela, on ne manquera pas de revenir souvent sur les morceaux les mieux connus et les plus simples, attendu que, faute d'exercices réfléchis, il s'y mêle presque toujours de mauvaises habitudes. Dans tous les cas, on n'omettra jamais de faire exécuter une ou plusieurs fois en entier le chant du dimanche le plus prochain, et celui des fêtes qui devraient arriver avant la leçon suivante. On veillera surtout à la justesse des voix, en évitant de les forcer, principalement celle des enfants, à qui l'on répétera souvent que, quand une voix est fausse, elle est d'autant plus ridicule qu'elle est plus forte, et que la première condition pour bien chanter, c'est de chanter juste. (*Note de Monseigneur.*)

vu, il fait plus encore. Persuadé que les recommandations générales n'ont guère d'efficacité, surtout lorsque des habitudes invétérées leur laissent peu d'accès dans les intelligences, il s'occupe de prévenir les difficultés, d'indiquer les moyens, et il ne craint pas d'entrer à cet égard dans les détails les plus élémentaires. C'est là en particulier le but de plusieurs appendices dans lesquels le prélat, se faisant pour ainsi dire professeur de chant, à l'imitation de saint Grégoire, qui enseignait lui-même cette science aux enfants des écoles de Rome, donne d'utiles conseils sur la manière de former les sons avec justesse, sur la psalmodie et l'accentuation, sur le rhythme, sur le jeu de l'orgue, sur les cantiques en langue vulgaire, etc. C'est là un exemple mémorable qui placera Mgr Parisis au rang de ces grands pontifes dont la sollicitude, s'étendant à tout ce qui intéresse la gloire de Dieu, n'a point hésité à descendre aux détails minutieux des prescriptions liturgiques. C'est que, dans la religion, on ne reconnaît pas l'autorité de cet axiome souvent invoqué en jurisprudence, que *le préteur n'a point souci des petites choses* (1); ou plutôt dans la religion il n'y a point de petites choses, parce que, chez elle, tout se rapporte à un grand et immense objet, qui est l'édification et le salut des âmes.

STÉPHEN MORELOT.

(1) De minimis non curat prætor.

DE L'ORIGINE

ET

DE LA CONSTITUTION

DE LA MUSIQUE MODERNE.

La civilisation païenne avait jeté dans le monde de si profondes racines qu'un jour, après quinze siècles d'oubli, la vue de quelques Grecs fuyant leur patrie opprimée suffit pour éveiller dans tous les cœurs le souvenir de l'antiquité, de ses arts, de ses idées, de ses mœurs. Ce souvenir ne tarda pas à se convertir en un amour exclusif, un enthousiasme effréné; et l'esprit humain, qui marchait depuis si longtemps dans les voies que le christianisme lui avait tracées; l'esprit humain, qui, sous cette impulsion, s'était développé et avait grandi d'une manière originale, fit tout-à-coup volte-face et s'efforça de remonter d'un seul bond vers ces temps anciens, objet de son admiration, on peut dire de son idolâtrie.

Cette marche rétrograde de l'humanité a duré trois siècles. Aujourd'hui le pèlerinage est accompli : on a visité la Rome des Césars et les philosophes d'Athènes; on a vécu avec les anciens et on a pris de leur esprit, de leur littérature, de leur morale tout ce qu'on en pouvait prendre et qui était compatible avec le progrès des sciences ou avec la religion du Christ; en un mot, la civilisation païenne a déteint sur la société moderne, et nous sommes devenus Grecs et Romains autant que cela nous était possible.

Le temps est venu d'examiner de sang-froid ce que nous avons perdu ou gagné à cette révolution opérée au XVIe siècle et décorée du titre pompeux de *Renaissance;* et pour ne parler ici que de ce qui concerne nos études, nous dirons que nous avons gagné la musique moderne et dramatique, ce qui est une seule et même chose, et que nous avons perdu la musique chrétienne, dont il ne reste plus que des débris grossiers.

Cette musique chrétienne, dont nous cherchons à restaurer les ruines, a disparu du monde sans bruit et sans éclat, presque à l'insu de ceux qui avaient mission de la conserver; elle a été enterrée sans pompe et sans regrets avec les autres arts dont la destination et l'origine étaient exclusivement catholiques. Sculpture, musique, architecture du moyen-âge, tout cela s'est éteint de la même manière et par les mêmes causes. L'école moderne des arts du dessin est basée sur une copie servile de l'antique; la musique moderne est aussi le résultat des efforts qu'on a faits pour reproduire la musique grecque; toutefois, avec cette différence entre les deux arts, qu'il a suffi de remuer un peu de terre pour retrouver les modèles de marbre ou de pierre, tandis que, les exemples de musique étant entièrement perdus, il a fallu, par des recherches théoriques, par l'interprétation arbitraire des écrivains, réinventer en quelque sorte cet art inconnu dont on racontait tant de merveilles.

Or, il est arrivé de là que les tentatives faites pour nous rendre la musique des anciens ont amené un résultat diamétralement opposé à celui qu'on se proposait d'atteindre; c'est-à-dire que la musique moderne n'a aucun rapport avec la musique des Grecs, malgré la volonté certaine de ses inventeurs d'imiter l'art ancien.

Ainsi la musique que cultivent aujourd'hui les peuples civilisés, qu'on entend dans les théâtres, les salons, les temples, est un art entièrement nouveau, bien que, à son apparition dans le monde, elle se soit vantée d'avoir autrefois, avec les mêmes accents, chanté Vénus et Cybèle; tandis que la musique chrétienne, sœur de l'art gothique, a été, comme celui-ci, méprisée, honnie et chassée non seulement des lieux profanes, mais encore de l'église, son dernier abri.

Ces assertions sont nouvelles et cependant conformes aux pressentiments des hommes éminents qui dirigent depuis quelques années le mouvement qui nous emporte vers le moyen-âge. Déjà M. Fétis a débrouillé le chaos de l'histoire de la musique et démontré deux faits d'une haute importance: le premier, c'est que l'harmonie a pris naissance dans le nord de l'Europe; le second, c'est que la tonalité moderne, l'accent expressif et dramatique, la modulation, ont été découverts à la fin du XVIe siècle. Le savant auteur du *Résumé philosophique de l'histoire*

de la musique a constaté ces deux faits, que personne avant lui n'avait aperçus. Il reste à définir le caractère des deux grandes transformations qui en ont été la conséquence, et qui concordent d'une manière si remarquable avec les révolutions qu'ont subies les autres arts. La musique chrétienne, constituée successivement par saint Ambroise et saint Grégoire, enrichie dès le VIIIe siècle des effets de l'harmonie, se développe, grandit, s'affaiblit et meurt en même temps que l'art ogival, produit comme elle par l'inspiration catholique.

Si cette musique chrétienne ne doit plus revivre, il faut du moins qu'on sache l'étendue de la perte qu'on a faite; si la musique moderne est la forme définitive de l'art, il est toujours intéressant de connaître les circonstances, les préoccupations, les tendances sous l'empire desquelles elle s'est formée. Ce sera le double but de ce travail.

Les considérations que je vais présenter s'adressent à la fois au clergé et aux artistes.

Au clergé, qui s'applique de tous côtés à relever les ruines, à conserver les restes, à reproduire les modèles de l'art chrétien: cet art n'est pas seulement composé de pierres et de bois, il ne se borne pas à étaler les magnificences de l'architecture et de la sculpture; il anime encore toutes ces merveilles au son harmonieux des voix et des instruments, il touche les cœurs après avoir étonné les yeux. Il est impossible d'admirer les monuments sans déplorer qu'ils soient muets ou qu'ils ne retentissent plus que de chants profanes ou grossiers.

Quant aux artistes, on les enferme, comme le scorpion qu'on veut forcer à se tuer lui-même, dans un cercle restreint dont ils ne peuvent sortir. C'est à peine si un musicien de nos jours sait qu'il a existé des maîtres fameux dans les siècles passés. On respire, en naissant, les chants à la mode, on en compose de pareils, on marche pendant trente ou quarante ans avec le goût de son siècle; puis, quand on avance en âge, ce goût change, et on survit longtemps à l'enterrement de ses propres œuvres.

En serait-il de même si, initié à toutes les écoles, à tous les systèmes, exercé par l'étude à une critique saine et intelligente, instruit de toutes les transformations de l'art, l'artiste savait distinguer dans le passé et imprimer à ses créations le vrai caractère du beau, caractère immuable qui se présente sous divers aspects,

mais qui est le même dans tous les temps et pour tous les hommes?

J'en ai dit assez pour expliquer le but et indiquer l'objet des recherches que je vais exposer sur l'origine et la constitution de la musique moderne. J'ai hâte d'étayer de preuves solides les opinions que je viens d'émettre; mais auparavant je dois jeter un coup d'œil rapide sur l'histoire générale de l'art musical, jusqu'au moment de sa dernière transformation.

Le pouvoir de la musique sur les sens et l'imagination a été d'autant plus grand chez tous les peuples que les formes de cet art étaient plus simples et que les sons qu'il employait étaient moins nombreux. A l'époque où la musique des Grecs opérait des prodiges, elle était limitée à trois modes: le phrygien, le dorien et le lydien. Chacun de ces modes n'embrassait que quatre sons. L'histoire a conservé le nom des musiciens qui agrandirent cette échelle musicale et ajoutèrent des cordes à la lyre; Olympe, Terpandre, Lasus d'Hermione, et plus tard Timothée et Phrynis furent les premiers auteurs de ces innovations, et quand ils les accomplirent, on était déjà bien loin des temps d'Amphion et d'Orphée. Lorsque le système musical des Grecs fut tout-à-fait établi; que tous les modes dont il se composait furent adoptés; que les trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique furent connus; que l'on eut admis des instruments variés; lorsqu'enfin ce système eut reçu tout son développement, il avait déjà cessé d'exciter l'enthousiasme, d'exercer l'influence, de produire les effets que constatent les écrivains les plus dignes de foi.

Pour connaître le secret de la puissance de la musique ancienne, malgré la pauvreté des éléments dont elle se composait, il faut apprécier les circonstances dans lesquelles elle se produisait, comprendre la beauté de la poésie à laquelle elle s'associait, enfin savoir combien le rhythme de la langue harmonieuse des Athéniens avait de richesse, de force et de variété. On employait la musique dans les mystères, dans les fêtes, dans les jeux, les danses, les tragédies, les repas, les noces, les funérailles, et elle était partout unie à un appareil qui parlait aux yeux, répandait la terreur ou faisait naître la joie, suivant la nature de la cérémonie.

Dans les mystères de Proserpine (1), on faisait apparaître aux initiés des monstres, des dragons, et, pendant ce spectacle, des chœurs invisibles exécutaient des chants lugubres. Dans les jeux pythiques, on représentait le combat d'Apollon contre le serpent Python; le premier air s'appelait le départ, le second la provocation au combat, le troisième le combat, enfin la victoire et le triomphe (2).

Les concours de musique et de poésie avaient lieu, à Athènes, sur le théâtre de Bacchus, dans le même lieu où l'on distribuait des couronnes d'or aux citoyens qui avaient bien mérité de la patrie; pour les funérailles, on payait des musiciens qui accompagnaient le corps jusqu'au bûcher. Xénophon (3) a décrit une des scènes dramatiques accompagnées de musique qui se jouaient à la fin des repas. La nature de cette scène plus que voluptueuse laisse assez comprendre que la musique n'en était qu'une partie très accessoire. Ces faits et beaucoup d'autres, qu'on peut lire dans Athénée ou Plutarque, prouvent que la musique n'était jamais séparée, chez les Grecs, des autres arts, et c'était bien moins la beauté intrinsèque du chant qui agissait sur l'imagination que la réunion du chant, de la poésie, du rhythme, de la danse, de la mimique, inspirés toujours par l'enthousiasme religieux; la variété, la richesse et l'énergie du rhythme contribuaient surtout à augmenter le charme de la mélodie. Dans les langues modernes le sentiment du rhythme s'est tellement affaibli que nous sentons à peine comment on devait prononcer et accentuer la langue d'Homère ou même celle de Virgile. La variété qu'on obtenait à l'aide du chant et du rhythme combinés nous est entièrement inconnue, et tous les efforts des savants pour reproduire quelque fragment de la musique des Grecs n'ont abouti qu'à mettre au jour trois chants qui ne peuvent assurément donner aucune idée de la valeur et des effets de la musique ancienne.

Ce qui est certain, c'est que cette musique a été populaire et qu'elle était alors la compagne inséparable de toutes les principales actions. Platon veut qu'on habitue les enfants dès le berceau au rhythme et à la musique. Il y avait des chants pour tous les âges, pour toutes les professions; les chants des baigneuses,

(1) Suidas, au mot Εκατην.
(2) Pollux, lib. IV, c. 10. — Pausanias, lib. X, c. 7.
(3) Sympos., cap. 9.

des tisserands, des boulangères, des bateliers sont cités par Athénée; enfin Aristophane nous apprend que les juges mêmes, en se rendant au tribunal, chantaient une sorte d'hymne ou de cantique. Ce qui est également certain, c'est que tout le développement qu'a reçu cette musique pendant des milliers d'années et jusqu'au ve ou vi^e siècle de l'ère chrétienne, a été purement mélodique, et que l'harmonie, ou l'art de faire entendre simultanément des sons différents, n'a jamais été connue ni des Grecs ni des Romains, qui leur avaient emprunté leur système musical.

Voilà en résumé tout ce qu'on sait de cet art fameux qui occupait Platon et Aristote, et que ces grands philosophes croyaient nécessaire au maintien et au bonheur de la république. On connaît le système sur lequel il reposait; on ne peut révoquer en doute ses effets; on possède les noms des musiciens célèbres, les ouvrages des théoriciens savants; mais on n'en pourra jamais donner une idée sensible ni en faire apprécier la puissance; et quand on trouverait demain les odes de Pindare ou les chœurs tragiques avec la notation et la clef certaine de cette notation, on ne retrouverait pas les théâtres sur lesquels ils s'exécutaient, les préparatifs qui les précédaient, les artistes qui les chantaient, enfin les mœurs, les costumes, les usages, les superstitions, qui étaient autant de causes du succès.

Si nous ne pouvons pas juger pièces en main les compositions de Terpandre, Olympe, Phrynis, Timothée de Milet, et autres célèbres musiciens de l'antiquité, nous pouvons du moins exactement connaître le système musical et l'échelle des sons qu'ils employaient. Il est utile de donner un aperçu de ce système afin de mettre le lecteur à même de le comparer tant avec celui qui lui succéda, et qui naquit de l'inspiration chrétienne, qu'avec celui sur lequel est basée la musique actuelle. On remarquera que je ne m'occupe pas, dans ce rapide résumé, de la musique égyptienne et de celle des peuples de l'Asie, qui ne touchent en rien au sujet que je traite, et pour lesquelles je renvoie au *Résumé philosophique de l'histoire de la musique,* par M. Fétis. Voici comment était formée l'échelle musicale des Grecs :

Dans l'origine, comme je l'ai dit, la lyre était bornée à quatre cordes, qu'on accordait de trois manières différentes, savoir :

Pour le mode phrygien, les notes correspondaient à		*mi, fa, sol, la;*
Pour le mode dorien,	—	*mi, fa ♯, sol, la;*
Pour le mode lydien,	—	*mi, fa ♯, sol ♯, la.*

La succession de ces quatre notes constituait une échelle musicale qu'on nommait *tétracorde*. Un musicien novateur, on ne sait si ce fut Olympe ou Terpandre, ajouta trois sons au tétracorde, et l'échelle, composée de sept notes, se nomma *heptacorde* et représentait les notes suivantes :

Mode phrygien,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si* ♭,	*ut*,	*ré;*
Mode dorien,	*mi*,	*fa* ♯,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*,	*ré;*
Mode lydien,	*mi*,	*fa* ♯,	*sol* ♯,	*la*,	*si*,	*ut* ♯,	*ré.*

L'addition des trois notes s'étant aussi faite dans les cordes graves, on parvint à former une échelle de dix sons dans laquelle étaient renfermés trois tétracordes ; par exemple :

Le mode phrygien se composait des notes *si*, *ut*, *ré*, *mi fa*, *sol*, *la*, *si* ♭, *ut*, *ré*, dans lesquelles on trouve trois tétracordes, savoir :

si, *ut*, *ré*, *mi;*
mi, *fa*, *sol*, *la;*
la, *si* ♭, *ut*, *ré.*

Enfin, on ajoutait au grave une note nommée *proslambanomenos*, ce qui portait l'étendue de l'échelle musicale à onze notes.

Plus tard, on introduisit de nouveaux modes, l'éolien, l'ionien, le mixolydien. On imagina de transposer ces modes à une quarte au-dessous ou au-dessus de leur ordre primitif, et, à l'aide de toutes ces combinaisons, on porta le nombre des modes à quinze et l'étendue de l'échelle à trois octaves et une seconde, depuis le *la* de la voix de basse jusqu'au *si* aigu de la voix de femme. Cette échelle était celle du genre diatonique ; mais les Grecs ont aussi connu le genre chromatique, et quelques auteurs ont parlé du genre enharmonique. M. Fétis a très justement fait remarquer que le genre enharmonique tel que l'entendent les modernes n'avait pu exister dans une musique purement mélodique, et quant au genre chromatique, qui procède par demi-tons, il fut employé dans le genre diatonique comme un accident qui variait les effets de la mélodie. Ces deux mots *chromatique* et *enharmonique*, qui se rencontrent souvent dans les anciens théoriciens, ont joué un grand rôle au XVIe siècle dans les travaux des érudits qui allaient à la recherche de la musique grecque. On verra plus loin comment les efforts que l'on fit alors pour interpréter ces deux termes donnèrent lieu à la découverte de la tonalité et de la modulation modernes.

En examinant l'échelle musicale des Grecs, on reconnaît qu'elle ne présente aucun rapport réel avec la tonalité moderne, mais qu'elle se rapproche souvent de la tonalité ecclésiastique. Ainsi le mode phrygien primitif correspond au quatrième ton du plain-chant en ce qu'il offre la même disposition des tons et demi-tons. Dans l'un et dans l'autre mode le demi-ton existe entre la première et la seconde note, la quatrième et la cinquième. On pourrait indiquer encore plusieurs autres analogies, tandis que dans la musique moderne, où il n'y a que deux modes, le majeur et le mineur, l'emploi du demi-ton y varie de la troisième note à la quatrième, ou de la seconde à la troisième, disposition qui se trouve dans plusieurs modes grecs; mais jamais on ne rencontre dans ceux-ci un demi-ton de la septième note à la huitième, et c'est ce demi-ton qui, par son rapport harmonique avec la quatrième note du mode, produit une attraction de la septième note vers la huitième, et dans cette attraction est la source de tout le système moderne. Mais n'anticipons pas. Le système musical des Grecs, tel que nous venons de l'exposer succinctement, était complet au commencement de l'ère chrétienne; les Romains l'avaient adopté, et avec eux et par eux il s'était répandu dans toutes les contrées où l'on parlait les langues grecque ou latine. Les Romains n'avaient jamais donné à la musique l'importance qu'elle avait à Athènes, à Delphes ou à Corinthe; cependant elle tenait sa place dans leurs fêtes religieuses, leurs jeux, leurs festins et leur théâtre. Pour assister aux mystères de la bonne déesse, il fallait être muni d'un psalterion (1). Les prêtres saliens chantaient et dansaient autour des autels (2); les prêtres d'Isis parcouraient les rues de Rome en demandant l'aumône et en chantant (3); pendant la célébration des jeux séculaires, un chœur de vingt-sept garçons et autant de filles exécutait dans le temple d'Apollon des chants en langues grecque et latine. C'est pour une circonstance de ce genre qu'Horace écrivit le *carmen seculare*. On employait même le chant pour la guérison des maladies (4). Il y avait à Rome le collége des *tibicines*, ou joueurs de flûte, qui faisaient partie du cortége dans les entrées triomphales, qui

(1) Cicero, *De Aruspic.*, c. XXI.
(2) Virgile, *Æneid.*, lib. VIII, vers 285.
(3) Manilius, *Astr.*, lib. I.
(4) Cato, *De Re rusticâ.*

assistaient aux festins, jouaient dans les théâtres et aux funérailles; les soldats savaient des chansons de guerre, et dans les triomphes le peuple répétait en chœur le refrain *Io, triumphe* (1). Les musiciens de profession étaient en général Grecs ou Orientaux; un des personnages du *Stichus*, de Plaute, ramène avec lui d'Orient des musiciens d'une beauté remarquable :

..... Fidicinas, tibicinas,
Sambucinas advexit secum forma eximia.

C'était surtout depuis les victoires des Romains en Grèce, en l'année 607 de Rome, que les vaincus avaient appris aux vainqueurs à aimer leurs arts et leurs chants.

Græcia capta ferum victorem cepit, et artes
Intulit agresti Latio..... (2).

Les musiciens se multiplièrent à Rome sous les empereurs; Suétone dit que du temps de Jules César on en comptait douze mille; ils figuraient surtout dans les spectacles et les pantomimes; car dans une fête dont parle Cassiodore, donnée par Carinus, on voit figurer quatre cents joueurs d'instruments. Les musiciens ne jouirent jamais à Rome d'aucune considération, et quand le christianisme commença à s'établir, ces artistes, mêlés avec les danseurs et les comédiens, dégradés par les mêmes débauches et les mêmes vices, furent enveloppés dans le même mépris, frappés des mêmes anathèmes de la part des premiers écrivains ecclésiastiques. Cependant, en condamnant les mœurs dissolues des musiciens, le mauvais emploi qu'ils faisaient de leur art, les Pères de l'Église ne songèrent pas à proscrire l'art lui-même.

On a beaucoup disserté pour savoir si les chrétiens avaient emprunté leurs chants aux Juifs ou aux Païens. Je crois qu'en l'absence de preuves, il est plus raisonnable de penser que les premiers chants de l'Église furent composés par les prêtres, les évêques ou les fidèles, d'après leur propre inspiration. Saint Jean Damascène, dans le sermon *De dormitione Deiparæ*, rapporte que les apôtres et leurs disciples réunis autour du tombeau de la sainte Vierge la virent s'élever dans le ciel, et qu'à ce moment ils entonnèrent divers cantiques, *prout quisque poterat*, suivant

(1) Varro, *De Ling. latin.*, lib. VI.
(2) Horat., lib. II, epistol. 1.

que chacun put le faire. Je crois que ces sortes d'improvisations devaient être fréquentes tant que la liturgie ne fut pas écrite. Les pauvres artisans ou pêcheurs juifs auxquels Dieu avait donné le don des langues, devaient aussi puiser dans cette science de la foi qui leur était surabondamment accordée des accents dignes du Dieu qu'ils venaient annoncer à toute la terre. Ainsi les premiers et simples chants de l'Église catholique ont bien été créés par elle, et à eux se rattache toute la suite des mélodies sacrées qui forment le corps du chant ecclésiastique.

Ce qui prouve, ce me semble, l'origine purement chrétienne des anciens chants de l'Église, c'est que, vers la fin du IVe siècle, au moment où saint Ambroise formula le premier les règles de la tonalité ecclésiastique, il se trouva que cette tonalité n'était pas entièrement conforme au système musical des Grecs, lequel était beaucoup plus compliqué. Or, saint Ambroise n'a pas dû inventer cette tonalité, il s'est borné à en déduire les lois de la nature même des chants en usage de son temps; il a pu augmenter le nombre de ces chants, en perfectionner l'exécution, en déterminer les principes de composition, mais il n'a pas changé ni altéré cette musique chrétienne déjà établie avant lui. Sous l'épiscopat de saint Hilaire, évêque de Poitiers, le chant était populaire dans les églises des Gaules. Dans le commentaire sur les psaumes écrit par ce saint, vers l'an 560, alors que saint Ambroise avait à peine vingt ans, on lit ces paroles, qui semblent aussi devoir être présentées à la méditation du clergé de notre temps : « *C'est le signe le plus certain de la miséricorde de Dieu que cette ardeur de tout un peuple qui se délecte dans le chant des hymnes* (1). »

D'autres exemples pourraient démontrer que le chant était usité dans toute l'Église avant saint Ambroise, et à une époque où le paganisme était encore debout avec ses temples, ses prêtres, ses chants. Si les chrétiens avaient adopté des chants païens, ces chants se fussent trouvés en rapport parfait avec le système musical des Grecs, et saint Ambroise n'eût eu besoin que de copier et de reproduire les écrits théoriques d'Alypius, Gaudence, Aristoxène ou autres. D'ailleurs, comment supposer qu'après avoir fait prononcer aux chrétiens le serment d'exécrer

(1) Saint Hilaire, in psal. LXIV.

les idoles, *horresce idola*, *respue simulacra*, on leur fit chanter les mêmes airs qui servaient à célébrer les faux dieux?

Le système de tonalité formulé par saint Ambroise différait du système grec en ce qu'il réduisait à quatre les quinze modes employés jusqu'alors. Ces quatre modes étaient :

Le dorien, correspondant aux notes	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré;*
Le phrygien, —	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi;*
L'éolien, —	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa;*
Le mixolydien, —	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol.*

Cette échelle musicale était beaucoup plus simple que celle du système grec, et il n'est plus question, comme on voit, ni du genre chromatique, ni des instruments nombreux usités dans la musique païenne.

Deux siècles après saint Ambroise, saint Grégoire réunit tous les chants admis par l'Église pour la célébration des offices, et forma l'antiphonaire qui porte son nom, et qui comprenait non seulement l'office du soir, mais aussi tous les chants de la messe. Le travail de saint Grégoire fut appelé *Centonien,* c'est-à-dire composé de fragments, parce que le saint pape y avait réuni les plus belles mélodies usitées avant lui. Mais déjà le génie chrétien avait franchi les limites de la tonalité dans laquelle on s'était renfermé jusqu'à saint Ambroise, et saint Grégoire, ne pouvant faire concorder tous les chants qu'il recueillit avec les quatre modes ambrosiens, porta le nombre de ces modes à huit dans l'ordre suivant :

1er mode,	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré;*
2e mode,	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la;*
3e mode,	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi;*
4e mode,	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si;*
5e mode,	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa;*
6e mode,	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut;*
7e mode,	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol;*
8e mode,	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré.*

Les quatre modes de saint Ambroise, qui se retrouvent dans les premier, troisième, cinquième et septième modes de ce système, furent appelés *authentiques*, et les autres *plagaux*. La même indépendance qui avait fait agrandir l'étendue et varier la forme des chants de l'Église dans l'intervalle de temps qui s'était écoulé entre saint Ambroise et saint Grégoire, produisit dans

les siècles suivants des modifications de même nature, quoique peu sensibles. On imagina des chants qui dépassaient l'échelle des modes et ne correspondaient précisément à aucun d'eux. Un musicien du commencement du XVIe siècle, Glaréan, auteur du *Dodecachordon*, entreprit de prouver que les modes de plain-chant étaient au nombre de douze, et cette division a été adoptée par quelques auteurs modernes, et entre autres par Poisson. Une discussion sur ce point s'était élevée du temps de Charlemagne, qui, après avoir écouté tous les arguments, avait répondu que les huit modes étaient suffisants : *octo modi videntur sufficere*. Pour notre compte, nous adoptons la décision de Charlemagne, qui nous paraît conforme à l'esprit et au caractère du chant ecclésiastique. Le systeme exposé par Glaréan représente le plus grand développement de la tonalité ecclésiastique; et, si les chants composés, depuis le XVIe siècle, pour les nouvelles liturgies françaises ne se rapportent pas toujours à cette tonalité, on ne doit considérer ces innovations que comme des produits de l'ignorance et du mauvais goût.

Jusqu'alors nous n'avons vu dans l'histoire de la musique que les phases diverses d'un art qui avait pour objet la *combinaison successive des sons;* maintenant nous avons à considérer rapidement l'origine et les progrès d'un autre art, qui résulte de la *combinaison simultanée des sons* (1).

Le premier de ces arts s'appelle *mélodie*, et le second *harmonie*. Le sentiment mélodique est naturel à l'homme, il existe chez toutes les nations, il a été seul connu et pratiqué des peuples anciens, il s'est développé sans entraves dans la musique grecque et dans la musique chrétienne; l'harmonie au contraire n'apparaît pas dans le monde avant le VIe ou VIIe siècle : ce sont les barbares du Nord qui l'apportent avec eux dans les contrées qu'ils envahissent. Bientôt le christianisme met la main sur cet art nouveau ; il l'introduit dans ses églises, le polit et le perfectionne; il en fait le piédestal de la mélodie, qui jusqu'au XVe siècle demeure toujours la reine de la musique. Mais peu à peu l'harmonie s'identifie avec la mélodie, à ce point qu'elles ne font plus toutes deux, aujourd'hui, qu'un même corps et qu'elles vivent de la même vie. La mélodie et l'harmonie ont marché dans l'his-

(1) J'emprunte cette définition de la mélodie et de l'harmonie à M. Fétis, *Traité d'harmonie*.

toire comme deux fleuves venus, l'un de l'Orient, l'autre de l'Occident, et qui, se rencontrant à la fin du XVIe siècle, ont mêlé leurs eaux. Je ne puis entrer ici dans tous les détails nécessaires pour établir que l'harmonie est née dans le nord de l'Europe ; M. Fétis a savamment prouvé ce fait, et je ne pourrais que copier ce qu'il dit à ce sujet (1). Je me borne à faire remarquer que, depuis saint Isidore de Séville (2), qui a le premier parlé de l'*harmonie*, jusqu'au commencement du XVIIe siècle, où la musique moderne a été constituée, l'art de disposer, d'agencer les notes simultanément était distinct de l'art de composer la mélodie. Celle-ci était imaginée d'abord, et ensuite on opérait le travail de la composition de l'accompagnement ; pendant longtemps même l'accompagnement n'était pas fait par l'auteur de la mélodie. Des musiciens nommés *déchanteurs* se chargeaient exclusivement de ce soin. Dans la musique moderne, l'harmonie et la mélodie sont créées ensemble par le compositeur, qui ne sépare plus dans sa pensée l'idée mélodique de l'idée harmonique qui y est unie.

Les premiers essais de l'harmonie, tels que Hucbald, auteur du Xe siècle, nous en a transmis des exemples, sont grossiers et informes ; des suites de quintes et quartes formaient alors toute la science de l'*organisation* ou *déchant ;* mais au XIIIe les successions deviennent plus régulières, l'harmonie plus correcte, et les effets plus agréables. Il est certain qu'à cette époque l'usage de la musique à plusieurs parties était répandu dans un grand nombre d'églises : cette musique était toujours improvisée, et ressemblait à ce qu'on a appelé depuis *chant sur le livre*. Pendant que les chantres et les fidèles exécutaient la mélodie du plain-chant, les déchanteurs ajoutaient au-dessus et au-dessous du chant des notes d'accompagnement qui devaient former une sorte de faux-bourdon. On ne procédait pas, dans cette harmonie improvisée, d'une manière arbitraire, mais d'après des règles qui se trouvent dans plusieurs auteurs de ce temps.

Il est important de faire observer que, pendant ce progrès si lent de la science de l'harmonie, la tonalité ecclésiastique ne reçut aucune atteinte : c'étaient toujours les huit modes de saint Grégoire qui servaient de base à toute la musique, et non seu-

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique.*

(2) Harmonica musica est modulatio vocis et concordantia plurimum sonorum. — Isid. hisp., *De musicâ,* cap. 6.

lement au chant d'église, mais encore à la musique profane et mesurée.

Cette tonalité fut fidèlement conservée par tous les compositeurs jusqu'à Palestrina, qui a donné les derniers et plus parfaits modèles de l'union de cette tonalité avec l'harmonie.

En comparant la marche de l'art musical dans le moyen-âge avec celle des autres arts, on trouve à faire plus d'un rapprochement curieux. C'est le même génie, la même foi, le même peuple, qui produisent presque à la fois l'art ogival et l'harmonie; la pensée de grouper les sons, de les faire entendre simultanément, et d'agrandir ainsi d'une manière extraordinaire la puissance et les effets de l'art, naît presque au même instant dans l'esprit des mêmes hommes qui imaginent de bâtir ces monuments d'une grandeur et d'une élévation inconnues aux anciens, ces vastes forêts de pierre avec leurs avenues larges et profondes, ces voûtes sonores sous lesquelles viendra s'abriter tout le peuple chrétien.

C'était cet ensemble admirable d'architecture, de musique, de sculpture, qui composait l'art chrétien. L'heure de sa décadence sonna en même temps pour toutes ses parties, et ce fut, comme je l'ai dit en commençant, le réveil du paganisme qui fut le signal de cette décadence.

Dès que la bannière de la renaissance fut déployée et élevée sur le dôme de Saint-Pierre de Rome ou sur le palais des Médicis, la musique devint, comme les autres arts, l'objet de l'attention des savants et des novateurs; on se tortura l'esprit, on déchiffra tous les anciens manuscrits, on discuta, on supputa, on inventa, on alla ouvrir les entrailles de l'histoire pour retrouver cette musique grecque et romaine, celle-là même qu'avaient entendue Cicéron ou Platon, Horace ou Homère. De ces efforts, de ce travail, de cette ardeur naquit la musique moderne. M. Fétis a donné son acte de naissance très exact; j'y ajouterai sa paternité, sa généalogie; je décrirai les peines qu'on éprouva pour son enfantement, les joies qu'on fit éclater à son apparition. Tout ce récit se rattache à l'histoire générale des arts, et nous le donnerons dans un prochain article.

F. Danjou.

DE LA

DÉCADENCE DE L'OPÉRA.

Les dieux s'en vont! Ces dieux qui descendaient du ciel, suspendus par des ficelles, dans des chars de sapin, ou portés par des nuages de carton, ces dieux si fragiles, ces déesses si humaines; ils s'en vont, ils sont presque tous partis : c'est à peine si pour fêter, l'été prochain, notre fidèle alliée, la reine d'Angleterre, nous pourrons retrouver dans quelque grenier la lyre d'Orphée ou la baguette d'Armide; pour ce qui est d'Orphée et d'Armide en personne, ils ne nous seront pas rendus. Nos pères les ont vus et entendus; mais il ne nous reste d'eux que leur épitaphe, cachée sous les herbes et les ronces, dans quelque cimetière. *Sic transit gloria mundi !*

Ils n'avaient pas quitté l'Olympe par hasard et sans motif, ces dieux exilés depuis quinze siècles. Pour rétablir leur culte, pour se montrer à leurs adorateurs impatients, ils vinrent à la fin du XVIe siècle inventer l'Opéra, où pendant deux cents ans ils ont recommencé tout exprès pour les modernes leurs prodiges, leurs faiblesses, leur vie, dont les poëtes païens avaient seulement conservé le souvenir. Nos grands auteurs tragiques, Corneille et Racine, avaient bien mis en scène les héros, les grands hommes de l'antiquité; ce n'était pas assez pour une société qu'on avait élevée dans l'admiration du paganisme, elle voulut voir de près ces dieux eux-mêmes, et c'est à ce sentiment de curiosité qu'il faut attribuer le succès du drame lyrique, le spectacle le plus invraisemblable qui ait jamais été imaginé.

Après les dieux, nous avons eu sur la scène lyrique les rois, les reines, puis les plus simples mortels de toute condition, et enfin en dernier lieu les cardinaux et les damnés, le diable et la religion, la croix et les talismans sacrilèges, les processions saintes et les ébats de l'enfer : encore tout cela est-il usé; l'Opéra ne sait plus aujourd'hui quels mets servir à ses habitués; tous les sujets du drame musical sont épuisés; l'Orient, l'Occident, le

monde ancien et le monde nouveau ont été exploités, et malgré d'incessants efforts, l'intérêt qui s'attachait à ce genre de spectacle languit et s'éteint.

L'Opéra de Paris est aux abois; les journaux racontent toutes les odyssées du directeur de ce théâtre, qui parcourt l'Europe en tous sens pour trouver un ténor, et qui perd son temps et sa peine. Le public se lasse, il cherche ailleurs des distractions et des plaisirs. En province, la situation est encore pire : les théâtres se ferment, les directeurs font faillite à chaque instant; c'est une déroute complète.

Cependant le parlement accorde de grosses subventions pour soutenir le théâtre lyrique de Paris; et quand viendra le chapitre du budget qui alloue six ou huit cent mille francs à l'Opéra, on entendra dans les deux Chambres un concert de plaintes, de regrets, de récriminations, non pas, s'il vous plaît, à cause de l'argent qu'on donne, mais à cause du peu de plaisir qu'on en tire.

C'est que c'est une grande et importante affaire que l'existence et la prospérité de l'Opéra. Le gouvernement y est intéressé; c'est lui qui distribue le pain et les spectacles, *panem et circenses*, non au peuple, qui préférerait le mélodrame si l'on consultait son goût, mais bien aux membres du parlement, qui n'ont guère que l'Opéra pour délassement à toutes leurs fatigues. Toutefois, on a beau s'ingénier, on a beau payer, ce théâtre dépérit à vue d'œil : c'est le tonneau des Danaïdes; on y verserait la banque de France tout entière qu'on ne le sauverait pas de sa ruine prochaine.

Quelles sont donc les causes de la décadence de ce grand spectacle à la gloire duquel ont contribué tant d'artistes illustres? Pourquoi la mode ingrate l'abandonne-t-elle, lui qui s'est soumis à tous ses caprices? Comment se fait-il que tant d'argent, tant d'efforts ne puissent soutenir l'éclat et la splendeur de l'ancienne Académie royale de musique? Il n'est pas inutile de répondre à ces questions et de prévoir les conséquences de la chute du théâtre lyrique. Nous présenterons à ce sujet quelques réflexions qui ne sont pas aussi éloignées du cercle de nos études qu'on pourrait le croire.

D'abord, comme nous l'avons dit, le règne de la mythologie est passé, et le merveilleux dont elle alimentait le drame lyrique servait de voile à son invraisemblance et à ses défauts. La réalité

de l'histoire ne permet guère les illusions dont il faut être imbu pour jouir de ce genre de spectacle. Si on étale devant mes yeux de grands événements et de grands personnages, j'aime involontairement à les prendre au sérieux, et je demande que l'intrigue dans laquelle ils figurent se déroule sans entraves, se dénoue sans lenteur; tandis que dans le drame musical, l'action est embarassée par les développements nécessaires de la musique. Elle se traîne péniblement et par soubresauts comme un coureur placé dans un sac; l'esprit du spectateur souffre, s'impatiente, et l'intérêt s'enfuit.

Avec les dieux, les nymphes, les sirènes, l'imagination était plus complaisante et la raison moins rebelle ; à défaut de la réalité qu'on eût tant aimée, on se contentait des apparences, et quelles apparences! On passait à ces divinités la poudre, le fard et des costumes très peu grecs; un simple souvenir suffisait. On exige à présent l'exactitude historique des costumes, la peinture fidèle des lieux; on voudra bientôt plus encore, on demandera l'impossible, c'est-à-dire que la musique ne ralentisse pas l'action et ne nuise pas à la vraisemblance.

Une autre cause de la décadence de l'Opéra, c'est la nature même de la musique moderne et la loi inévitable de son progrès. La mélodie, comme nous l'avons dit ailleurs, s'est incorporée à l'harmonie, et celle-ci, cherchant constamment des effets, des combinaisons de sons ou d'instruments qu'on n'ait pas jusqu'alors entendus, elle tend toujours à se compliquer davantage. Aussi, avant de pouvoir goûter et comprendre cette musique, il faut posséder une instruction musicale assez étendue pour en suivre les développements et les transitions, un esprit d'analyse assez exercé pour apprécier tous les détails de l'instrumentation; en un mot, le plaisir qu'on éprouve à l'audition d'une partition moderne satisfait l'esprit sans toucher le cœur. Cette musique s'adresse au raisonnement plutôt qu'aux sens. C'est, si l'on veut, un bruit harmonieux qui étonne; ce n'est plus une mélodie douce qui charme et ravit. Du temps de Gluck, les visages des spectateurs étaient mouillés de larmes; aujourd'hui ils sont trempés de sueur.

On amena un jour à l'Opéra je ne sais quel prince de l'Orient; et après la représentation, comme on le questionnait sur l'impression qu'il avait ressentie en entendant notre musique, il in-

terrompit pour dire que ce qui l'avait surtout frappé, c'était ce personnage qui, dans un coin de l'orchestre, était constamment occupé à manger du cuivre, voulant par là désigner le trombone. C'était un barbare, j'en conviens; mais la plupart des spectateurs de l'Opéra sont dans le même cas. Ce n'est pas le mangeur de cuivre qui les occupe, c'est quelqu'autre détail de la représentation; la musique glisse sur les oreilles sans y pénétrer; l'orchestre bourdonne ou frémit sans qu'on l'écoute; l'attention se porte sur un point et ne peut saisir cette multitude d'objets qui lui sont présentés. Un de mes amis, homme d'esprit, dit que la *musique est faite pour ceux qui l'exécutent*. Cette remarque est surtout applicable à la musique actuelle, et c'est pour cela que les Allemands, qui sont tous artistes, l'aiment et la comprennent. Les Allemands, ce sont les chirurgiens de la musique moderne; ils passent leur vie à la disséquer, à en compter les fibres; leur oreille devient un scalpel, et leur critique est de l'anatomie comparée.

En France, où l'éducation musicale est nulle, où l'on a peu de penchant pour l'analyse et la méditation, la musique moderne ne sera jamais populaire, aussi longtemps du moins qu'elle cherchera la complication des parties, l'accroissement indéfini des effets, la richesse exubérante de l'orchestre; le théâtre lyrique est tué par cette musique, qui tue à son tour les chanteurs chargés de l'exécuter.

Enfin, une dernière cause de la décadence de l'Opéra, c'est la rareté des sujets qui le desservent.

Autrefois, les maîtrises des cathédrales étaient autant de pépinières d'où sortaient les acteurs lyriques. La musique qu'on étudiait dans ces établissements avait fini par être semblable à celle qu'on entendait aux théâtres, et les chanteurs qu'on y élevait s'y formaient naturellement pour la scène. S'il s'en rencontrait quelqu'un qui conservât des sentiments religieux, une lettre de cachet venait lever ses scrupules. C'est ainsi que le célèbre Lays fut arraché du couvent de Notre-Dame-de-Garaison par l'ordre de Louis XV. Aujourd'hui, les maîtrises n'existent plus, les rois ne vont plus guère à l'Opéra, et les lettres de cachet ne sont plus reçues.

Pour subvenir à l'alimentation de tous les théâtres lyriques, on a établi quatre Conservatoires : à Paris, à Lille, à Toulouse,

à Marseille. Ce sont les seules mines en exploitation, et elles ne produisent guère plus que les fameuses mines de Saint-Berain.

Il y a déjà plus de vingt ans que Choron fonda son *École de musique religieuse*. Quand il y eut formé une vingtaine d'artistes distingués, il se trouva fort embarrassé de leur donner des moyens de vivre, conformément au but qu'il s'était proposé, et tous ces jeunes talents se tournèrent vers le théâtre, seul asile qui leur fût ouvert. Ce sont les rejetons poussés dans cette école qui ont soutenu l'Opéra en France depuis quinze ans. Mais à présent ils ont tous fait leur temps : Duprez n'a plus de voix, madame Stoltz n'a plus de talent, les autres se traînent de scène en scène, et portent de ville en ville les débris de leur voix.

Les Conservatoires ont beau chercher des chanteurs nouveaux, leurs efforts sont infructueux. On arrache à son travail quelque honnête ouvrier qu'on a surpris chantant d'une voix claire et sonore un refrain joyeux, on essaie de lui enseigner la musique, mais il est trop tard pour développer ses facultés sous ce rapport. Alors on lui apprend par cœur les rôles ou plutôt un rôle de l'opéra en vogue; quand il sait ce rôle, un professeur de déclamation et de belles manières lui montre l'art de marcher, de gesticuler sur la scène; le costumier l'affuble de la défroque de son prédécesseur, et puis on le jette à la tête du public, qui l'applaudit d'autant plus qu'il crie plus fort. Ainsi se sont formés M. Brémond, qui était, je crois, menuisier à Marseille, et qui gagne 30,000 fr. par an à l'Opéra, M. Poultier, le fameux tonnelier de Rouen, etc., etc. Avec de tels organes, la musique dramatique n'a plus d'attrait pour les esprits cultivés. L'Opéra était avant tout un spectacle aristocratique, *nobile e non popolare*, dit un écrivain italien; il a été inventé à une époque où la maxime d'Horace : *Odi profanum vulgus*, était le mot d'ordre des poëtes, des artistes, des gens d'esprit. La faculté de jouir à la fois des effets de la peinture, de la mimique, de la poésie, de la musique, n'est guère donnée au peuple. Il faut, pour comprendre un spectacle comme l'opéra, savoir faire mouvoir en même temps tous les ressorts de l'esprit, des yeux et du cœur. C'est trop de moitié pour le commun des hommes. C'est pour cela que l'exécution médiocre du drame lyrique dégoûte les auditeurs distingués et savants, sans satisfaire le vulgaire.

C'est par tous ces motifs réunis que l'Opéra tombe, et, bien

que les subsides du gouvernement puissent le soutenir encore longtemps, on peut cependant prédire que le temps de sa splendeur est passé sans retour. C'était autrefois une des merveilles que la capitale présentait aux étrangers; c'était l'arène où les plus célèbres compositeurs venaient se disputer la palme du génie musical; ce ne sera plus dans un avenir prochain qu'un lieu de passe-temps pour les riches ennuyés. Il restera dans l'histoire de l'art quelques œuvres admirables inspirés par le génie dramatique. Gluck, Mozart, Grétry, Cimarosa, Spontini, Rossini, Meyerbeer, Cherubini, Beethoven, tels sont presque les seuls noms dont la postérité gardera le souvenir.

La décadence du théâtre lyrique doit rendre aux autres branches de la musique une liberté et une indépendance qui leur manquent depuis deux siècles. L'Opéra était le tyran de la musique moderne; il imposait ses lois, son esprit, son goût, ses allures, à la musique religieuse comme à la musique de chambre. Toutes les messes composées depuis cent ans et plus, les œuvres de musique sacrée d'Haydn, Mozart, Cherubini, Pergolese, etc., sont de véritables opéras pour le style, le caractère, le genre, l'expression. On peut adapter à ces ouvrages des paroles tirées des libretti d'opéra sans que l'expression en soit moins conforme au sujet. On peut, et cela s'est fait, prendre la musique des opéras pour l'appliquer aux textes sacrés sans que l'on en soit choqué, tant le goût de la musique dramatique l'emporte sur le bon sens. Les membres du clergé eux-mêmes ont subi sans s'en douter l'influence que l'Opéra a exercée sur le jugement et la critique en fait de musique : le cantique qu'on aime le mieux, c'est celui qui ressemble le plus à un refrain d'Opéra; l'organiste qui obtient le plus de suffrages, c'est celui dont le style est plus dramatique; et s'il se trouve une paroisse assez riche pour entretenir un chœur nombreux, que fait-elle exécuter? de la musique dramatique. On se pâme d'aise en écoutant un chanteur de la musique de Saint-Roch, M. Alexis Dupont, lequel a trouvé le moyen d'exécuter le plain-chant d'une façon tout-à-fait passionnée et théâtrale qui révolterait tout le monde, si l'influence de la musique d'Opéra n'avait pas égaré et troublé tous les jugements.

Pendant que l'éclat et la splendeur de l'Opéra s'effacent, si l'étoile de la vraie musique sacrée venait à reparaître, on verrait à l'instant les jugements se réformer, les goûts se modifier; on

comprendrait ce qu'il y a de puissance et de grandeur dans le sentiment religieux, calme et austère, qui, depuis saint Ambroise jusqu'à Palestrina, a inspiré tant de génies; on laisserait le théâtre musical suivre sa destinée, et tous les amis de l'art se réuniraient aux hommes religieux pour rétablir cette musique populaire, mais sublime, qui convient au vulgaire comme aux esprits les plus éminents, dont les inspirations sont si durables et les effets si grands. Le peuple qui n'a jamais hanté l'Opéra, le peuple des campagnes et des petites villes surtout, serait touché de la beauté et de la douceur de ces accents pieux et solennels. C'est à l'Église, c'est aux évêques, c'est au clergé, c'est aux laïques zélés qu'il appartient d'accomplir cette œuvre et d'opposer aux chants efféminés, à la musique compliquée du théâtre, la simple majesté du chant religieux. Qu'on essaie, comme à Nantes, de faire une œuvre pie, une entreprise ecclésiastique et populaire de cette restauration désirée du chant religieux, et l'on verra si les résultats se font attendre.

Toujours est-il que l'Opéra se meurt, il est à l'agonie; puisse-t-il mourir tout entier, et avec lui son esprit, son style, ses chants, qui vivent encore dans la plupart des églises d'Italie, d'Espagne, de Belgique, et dans quelques unes de nos églises de France!

F. Danjou.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Nous continuons à recueillir, avec les témoignages de sympathie de quelques uns, les fruits de la triste indifférence du plus grand nombre au sujet des matières que nous traitons. QUATRE ÉVÊQUES. CINQ SÉMINAIRES, tels sont toujours les suffrages les plus significatifs qui recommandent jusqu'à présent notre publication. Ajoutons que beaucoup de nos anciens lecteurs se sont retirés, et qu'un bien petit nombre de nouveaux s'offrent, jusqu'à présent, à prendre leur place. Si nous parlons de ces choses, ce n'est pas pour exprimer un découragement qui n'est pas dans notre pensée; c'est bien plutôt pour faire comprendre à nos amis combien nous avons le droit de nous élever contre cette apathie, qui paraît invincible. Les quelques tentatives isolées qui se font à Troyes, à Langres, en Bretagne et ailleurs, pour la restauration du chant ecclésiastique, nous font espérer que nos efforts ne seront pas entièrement perdus et que le zèle de nos amis, en nous consolant de l'indifférence qui accueille nos efforts, finira par triompher des obstacles que celle-ci ne cesse de nous opposer.

*** Comme le directeur de la *Revue* est dans le cas de s'absenter souvent de Paris, il prie les personnes qui lui écrivent au sujet du journal, soit pour la rédaction, soit pour des réclamations, d'adresser leurs lettres chez M. Blanchet, rue Croix-des-Petits-Champs, n° 11. Quand M. Danjou est absent, elles sont ouvertes par M. Stéphen Morelot, qui veut bien prêter un concours si efficace et si désintéressé à notre œuvre.

*** Le mandement de Mgr l'évêque de Langres, dont nous rendons compte dans cette livraison, est un témoignage trop éclatant en faveur de nos doctrines, et un signal trop manifeste du retour à un meilleur état de choses, pour que nos amis ne soient pas empressés de le lire et de le propager. Aussi croyons-nous leur faire plaisir en leur annonçant sa prochaine publication, en brochure in-8°, par les soins de M. Sirou, éditeur des publications de Mgr l'évêque de Langres. On en trouvera aussi des exemplaires au bureau de la *Revue*. Nous recommandons à tous nos lecteurs de se procurer cet important document et de le répandre autour d'eux. Nous en disons autant de l'ouvrage du même prélat sur la *Question liturgique*. Bien que sortant du cadre spécial de nos travaux, ce court et substantiel écrit est trop utile à la cause que nous défendons pour que nous ne lui souhaitions pas la plus large diffusion.

*** Il n'est aucune ville en France où l'insensibilité et l'endurcissement du clergé se soient plus révélés qu'à Lyon. Le cardinal-archevêque a, depuis 1840, établi dans l'église primatiale un chœur composé en partie des élèves du séminaire. Dans l'origine de cette réforme, l'office divin était chanté avec

une majesté vraiment imposante. La beauté de ces chants n'a touché aucun curé de Lyon, excepté peut-être celui de Saint-Bonaventure; et dans toutes les paroisses de cette grande ville, les hurlements et les vociférations des serpents et des chantres ont continué de plus belle. Pour en citer un exemple, un de nos amis, visitant l'année dernière, un jour de dimanche, la célèbre chapelle de Fourvière, en a été littéralement chassé par les mugissements de deux ophicléides, qui, dans cette étroite enceinte, accompagnaient, par les ornements du plus mauvais goût, la voix de quelques prêtres. Les autres églises de Lyon présentent toutes le même tableau. Quand le goût est corrompu, quand le sentiment du beau n'existe plus, les meilleurs exemples ne suffisent pas pour éclairer les esprits. Il faudrait que la volonté ferme et hautement manifestée de l'autorité vînt changer un état de choses si contraire au véritable esprit du catholicisme. Comment peut-on croire qu'une religion qui a fait sortir l'Europe de la barbarie et a inspiré pendant plusieurs siècles tous les chefs-d'œuvre de l'art puisse s'accommoder d'un culte qui révolte, en certaines de ses parties, le goût le moins délicat?

*** Des cours de chant viennent d'être organisés au séminaire de Chambéry par les soins de M. Miquel de Montpellier, auteur d'une nouvelle méthode. M. Miquel renouvelle les utopies de Rousseau, de De Mos, de Galin, pour une simplification de la notation musicale. Ce sont des rêveries abandonnées depuis longtemps, et il est vraiment fâcheux qu'au lieu d'employer le temps des séminaristes à l'étude réelle du chant, et par les procédés ordinaires, on laisse tous ces systèmes pénétrer dans les établissements ecclésiastiques, où ils seront sans résultat durable. On nous assure que Mgr l'évêque de Montpellier va confier à M. Miquel l'enseignement du chant dans son séminaire. Ce pauvre diocèse de Montpellier était déjà assez en arrière sans retarder encore le moment du progrès.

*** Les facteurs d'orgues se multiplient prodigieusement; tous les luthiers, organistes, marchands de pianos ou chaudronniers d'une province, se transforment en ouvriers facteurs. L'orgue est un chef-d'œuvre de mécanique; sa construction exige des connaissances variées et profondes; c'est cependant l'instrument qu'on entreprend le plus effrontément d'établir sans avoir fait aucun apprentissage. Le midi de la France est inondé en ce moment de facteurs de ce genre, et il faut ajouter que le clergé et les fabriques, séduits par le bon marché, se livrent sans réflexion au premier venu qui sollicite leur confiance. L'argent des fidèles se dépense ainsi dans des entreprises qui déshonorent l'art et le font rétrograder. On a déjà subi dans le Midi l'invasion des organistes espagnols, qui sont venus installer les castagnettes et le style du boléro dans nos orgues : voici l'invasion des facteurs d'orgues qui va achever de détruire la majesté de cet instrument.

*** On dit des merveilles des résultats qu'obtient M. Monnier aux forges de Baudin dans le Jura, en dirigeant et encourageant l'étude du chant et de la musique sacrée parmi ses nombreux ouvriers. Un orgue va être placé dans la chapelle, et le directeur de la *Revue* se propose d'assister à l'inauguration de cet instrument.

*** *Nantes.* — On vient d'établir dans cette ville une société de Sainte-

Cécile pour l'exécution des chefs-d'œuvre de musique sacrée. Parmi les noms des fondateurs, on remarque Mgr l'évêque, président; M. de Boutrillier, vice-président; de Novion, secrétaire; le colonel Geoffroy, trésorier; le comte de Bouillé, etc. etc.; plus de soixante personnes sont déjà inscrites parmi les exécutants. La direction des chœurs est confiée à M. Simon. *L'école de musique religieuse* fondée l'année dernière est en pleine prospérité. Les personnages les plus considérables de la ville s'en occupent avec intérêt, et leur patronage assure le succès. M. le général de Bréa, commandant le département, M. le comte de Novion, font partie de la commission de surveillance. Voilà deux utiles institutions qui produiront d'excellents résultats. On ne saurait trop accorder d'éloges à M. Simon, maître de chapelle de la cathédrale, dont le zèle persévérant a triomphé de tous les obstacles. Le clergé de cette ville se place à la tête de la restauration de l'art religieux par ses actes et ses travaux. Tandis que M. Fournier, curé de Saint-Nicolas de Nantes, élève une magnifique église gothique, on s'efforce à la cathédrale d'améliorer le chant des offices. Il ne faudrait que quelques faits de ce genre pour déterminer une réaction générale contre la musique profane. C'est maintenant à Bordeaux, à Lyon, à Marseille, à Lille, à Toulouse, à imiter le bel exemple donné par la capitale de la Bretagne.

*** On vient de réorganiser l'Académie des beaux-arts à Bruxelles. M. Fétis a été nommé directeur.

*** La commission, chargée par Mgr l'archevêque de Cambray de l'examen des travaux de M. Fétis pour la correction de l'Antiphonaire et du Graduel romains, en a déjà fait, comme nous l'avons dit, un premier examen attentif. Une seconde réunion doit avoir lieu prochainement à Cambray, sous la présidence de Monseigneur. On voit qu'on procède en cette grave affaire avec la réserve et les soins nécessaires. Il est à désirer cependant que le résultat, c'est-à-dire la publication de cet utile ouvrage, n'éprouve pas trop de retards, car elle est impatiemment attendue par une grande partie du clergé.

*** Un de nos abonnés nous propose d'ouvrir une souscription pour faire paraître les livres de chant romain corrigés par M. Fétis. Nous aimons à publier ce fait comme une preuve de l'intérêt qui commence à renaître pour l'étude du plain-chant. Mais tout le monde sait qu'une publication de ce genre ne peut avoir une véritable utilité qu'autant qu'elle est faite au nom de l'autorité ecclésiastique à qui seule appartient le règlement de toutes les parties de la liturgie. Nous espérons que Mgr l'archevêque de Cambray, auquel est déféré en ce moment le jugement de cette question, se déterminera à entreprendre une publicotion qui doit avoir une influence décisive sur la restauration du chant liturgique en France.

*** Nous croyons utile de rappeler que le concours ouvert au ministère de l'instruction publique pour la composition des chants populaires sera fermé le 1er avril prochain. Tous les artistes de province ont répondu avec empressement à l'appel que leur adressait M. de Salvandy, et il est déjà parvenu au ministère un très grand nombre de partitions.

*** Les mesures prises par Mgr l'archevêque de Paris pour la restauration

du chant ecclésiastique commencent à réveiller, au sujet de cette question, l'attention du public et des artistes. M. Th. Nisard, organiste-accompagnateur de Saint-Gervais, vient de publier un mémoire sur le plain-chant parisien, adressé à Mgr l'archevêque, dans lequel il examine les moyens *d'améliorer* et de *populariser* ce chant. Bien qu'on rencontre dans cette brochure des idées généralement justes et une connaissance approfondie de la matière, les principes nous en paraissent trop peu développés pour éclairer complètement l'opinion. Nous aurions aussi à faire sur quelques points des réserves qui d'ailleurs ne nous empêchent pas de rendre toute justice aux connaissances réelles et à l'expérience qui ont guidé M. Nisard dans son travail.

*** Les journaux religieux et musicaux annoncent une nouvelle découverte d'un mécanisme imaginé par M. Debain pour toucher le plain-chant sur l'orgue avec des accompagnements, et sans qu'il soit besoin de savoir l'harmonie ou la musique. Il suffit pour cela de marquer la mesure en frappant sur un tampon. On ajoute que ce mécanisme ne ressemble ni au système Cabias ni au Milaccord. Nous n'avons pu encore examiner le procédé de M. Debain, mais nous supplions les membres du clergé de se tenir en garde contre toutes ces annonces de systèmes nouveaux qui ont pour objet de dispenser d'étudier. Nous avons déjà dit toute notre pensée à ce sujet. Rien ne peut remplacer l'étude du plain-chant et de sa théorie, si on veut le bien chanter ; rien ne peut dispenser d'étudier le mécanisme et le jeu de l'orgue, si on veut employer cet instrument. Tous ces mécanismes, toutes ces inventions simplifiées, sont autant de témoignages qu'on ne tarderait pas à invoquer dans le procès que le siècle fait à l'Église. — Voyez, dirait-on, comme ce clergé s'abaisse et s'éteint ; autrefois il était à la tête des sciences, des lettres et des arts ; à présent, il ne compte guère dans son sein de littérateurs éminents, de savants illustres, et voici encore qu'il adopte, qu'il encourage toutes les machines qui matérialisent l'art, qui détruisent le génie et l'intelligence, qui substituent l'ignorance à la réflexion. — Nous conjurons tous ceux qui veulent sérieusement la restauration du chant religieux de repousser tous ces systèmes que les journaux religieux vantent avec une déplorable complaisance.

*** On vient de confier à la maison Daublaine-Callinet la construction d'un orgue de chœur pour l'église cathédrale de Poitiers. L'orgue d'accompagnement est actuellement adopté dans les cathédrales de Lyon, Paris, Bordeaux, Marseille, Reims, Châlons, Périgueux, Vienne, Nantes, Quimper, Saint-Brieux, Rennes, Angers, Orléans, Nanci, et dans plus de cent paroisses à Paris et en province.

*** Le défaut d'espace ne nous permet pas de publier plusieurs articles, entre autres une explication qui nous est demandée par un membre de la fabrique de la cathédrale de Reims, sur notre note du mois de septembre dernier, relative à l'orgue de cette église. Nous nous bornons à maintenir les faits que nous avons avancés alors, et que la polémique élevée à ce sujet dans le *Journal de Reims* n'a point infirmés.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.

DES ORIGINES
DU PLAIN-CHANT
OU CHANT ECCLÉSIASTIQUE,

DE SES PHASES,
DE SA CONSTITUTION DÉFINITIVE DANS L'ÉGLISE CATHOLIQUE ET ROMAINE,
DE SES ALTÉRATIONS, DES ENTREPRISES FORMÉES POUR SA RESTAURATION,
ET DES SOURCES OU IL FAUT PUISER POUR L'OPÉRER.

(Troisième article.)

Après saint Grégoire, la constitution du chant ecclésiastique ne fut pas considérée comme complète et définitive, car la liturgie même ne renfermait pas encore toutes les prières récitées ou chantées dont on a composé plus tard l'office du matin et celui du soir. Plusieurs papes, successeurs de Grégoire, donnèrent des soins à la révision de l'ancien chant et à la composition de nouvelles mélodies. Ainsi Vitalien I, qui mourut au mois de janvier 672, composa plusieurs hymnes et antiennes pour les fêtes solennelles (1); saint Léon II, qui monta sur le siége pontifical en 682, et qui était aussi instruit dans le chant que dans les lettres grecques et latines, composa aussi des hymnes, des répons, et donna particulièrement des soins à la psalmodie, dont il régla la tonalité en raison de l'ordre des fêtes, quoique son règne n'ait été que d'environ dix-huit mois (2); enfin, le pape

(1) Polid. Virgil., lib. III, c. 2.

(2) Præterea vero adeo musices peritus est habitus, ut psalmodiam composuerit, hymnosque ad meliorem concentum redegerit, artem exercitatione confirmans. (Platin., lib. II.)

Sergius, qui mourut le 8 septembre 701, fit aussi des efforts pour l'amélioration de la liturgie et du chant : ce fut lui qui ordonna qu'on chantât à la messe l'*Agnus Dei*, pendant que le prêtre rompt l'hostie ; car cette partie du chant n'existait pas au missel avant lui (1). Il est même certain que l'usage ne s'en établit pas immédiatement partout, car on connaît des missels des IXe et Xe siècles qui n'ont pas ce chant.

D'autres papes encore ont composé des chants dont l'usage s'est conservé dans l'office divin, ou même ont fait composer des offices complets, longtemps après le temps de saint Grégoire. Par exemple, les séquences, appelées *proses*, en France, ne remontent pas au-delà du Xe siècle (2), et plusieurs prières de ce genre sont de beaucoup postérieures à cette époque. Ainsi le pape Innocent III, qui mourut le 12 juillet 1216, est l'auteur de la prose *Veni, Sancte Spiritus;* vers le même temps fut composée la prose des morts, *Dies iræ;* la belle séquence *Lauda Sion Salvatorem*, composée par saint Thomas d'Aquin, n'a été chantée pour la première fois dans l'office du Saint-Sacrement qu'en 1264. Il est vrai que l'abbé Poisson dit, dans son intéressant *Traité théorique et pratique du plain-chant* (p. 141), que le chant de cette prose a été pris de la prose plus ancienne de la Sainte-Croix, *Laudes Crucis attollamus;* fondant son opinion sur les contre-sens qui existent entre les paroles et le chant de l'hymne de saint Thomas. Mais, sans prétendre décider de la priorité de composition des deux proses, je ferai remarquer que la fête de la Sainte-Croix, une des plus anciennes de la liturgie, a été instituée à Constantinople avant le schisme qui a séparé l'Église grecque de la communion romaine : or, il n'existe pas dans tout le chant de l'Église grecque une seule mélodie qui ait le caractère des séquences ; il est donc certain que la prose *Laudes Crucis attollamus* est de beaucoup postérieure à l'institution de la fête de la Sainte-Croix, et la priorité de composition entre les deux séquences est d'autant plus douteuse que je n'ai pas trouvé celle de la fête de la Sainte-Croix dans un manuscrit aussi ancien que celui de la fête du Saint-Sacrement dont je suis pos-

(1) *Ibid.*

(2) Je n'en ai pas trouvé dans les livres de chant antérieurs à cette époque, quoique plusieurs auteurs considèrent Notker Balbulus comme l'inventeur de ce genre de pièces.

sesseur. Que saint Thomas d'Aquin n'ait pas composé le chant de l'office du Saint-Sacrement, et qu'il ait chargé quelque chantre de l'arranger sur les paroles dont il est l'auteur, cela est assez vraisemblable; mais mon observation a pour but de faire remarquer qu'il ne faut pas faire remonter l'introduction des séquences dans la liturgie à l'époque de l'institution de la fête de la Sainte-Croix, et que ces pièces n'y ont pris place que plusieurs siècles après la mort de saint Grégoire.

Pour achever de démontrer que le chant grégorien s'est complété par de lentes et nombreuses additions, longtemps après le saint docteur de l'Église dont il porte le nom, il ne me reste plus qu'à faire remarquer qu'un grand nombre de fêtes ont été instituées par ses successeurs. Pour n'en citer que quelques exemples, je dirai que Calixte II, mort à la fin de l'année 1124, fit composer l'office de la *Transfiguration de Notre Seigneur*, dont il fixa la fête au 6 août; que l'office de la *Trinité* n'a été écrit par Étienne, évêque de Liége, qu'à la fin du XIe siècle; enfin, que beaucoup d'offices du propre des saints ont été successivement ajoutés jusqu'au XIVe siècle.

Ces faits suffisent pour démontrer jusqu'à l'évidence que la part du travail de saint Grégoire dans le chant du Graduel et de l'Antiphonaire doit être diminuée de tout ce qui avait été fait avant lui et de tout ce qu'on a fait depuis sa mort; en sorte qu'à bien examiner cette question, il ne paraît pas que cette part soit de plus du quart dans la totalité de tout le chant et de la liturgie romaine; peut-être même cette proportion doit-elle être considérablement diminuée. Ce serait cependant une erreur de croire que ce qui n'appartient pas à ce saint personnage dans le chant de l'Église, ne soit pas d'une authenticité aussi respectable, ou que le mérite en soit moindre. A l'égard de l'authenticité, il en est du chant comme des autres parties de la liturgie; tout ce que l'autorité des conciles, celle des papes, et la tradition de l'Église ont admis, est authentique. Or, la tradition de l'Église dont je parle est celle de Rome: on la retrouve plus pure dans la chapelle pontificale qu'ailleurs, quoique des altérations partielles s'y soient introduites dans le chant, à l'époque de la translation du Saint-Siége à Avignon (en 1307), et pendant les soixante-dix années que dura cette sorte d'exil de la capitale du monde chrétien.

En ce qui concerne le mérite des parties du chant grégorien

qui n'appartiennent pas à saint Grégoire, on verra, si l'on y prête une attention sérieuse, et si l'on a sous les yeux de très anciens manuscrits d'origine italienne, ce qui se reconnaît sans peine à la notation lombarde, mieux formée, plus simple et moins chargée de liaisons que les notations saxonnes, on verra, dis-je, que le même génie, le même goût, le même esprit de convenance et d'appropriation du chant à la parole se fait remarquer dans ce qui a été composé au-delà des Alpes, et que les compositeurs ont eu le rare talent de conserver, dans leurs ouvrages des temps postérieurs, une parfaite unité de style avec les beaux chants les plus anciens, qualités qui ne se font pas remarquer dans les productions qui appartiennent à l'Allemagne, à la France et aux Pays-Bas, comme je le ferai voir par la suite.

Une conséquence évidente de ce qui a été rapporté précédemment, concernant les additions successives qui ont été faites dans le Graduel et dans l'Antiphonaire, c'est qu'il est nécessaire de se rappeler les époques auxquelles se rapportent ces additions, lorsqu'on veut étudier les sources authentiques du plain-chant; car il serait inutile de chercher dans les manuscrits du IXe ou du Xe siècle ce qui appartient à des temps postérieurs. Si l'on trouve dans le *propre du temps* les chants de plusieurs offices ou de certaines parties de ces offices, qui n'existaient pas au temps de saint Grégoire, les exemples de chants de cette espèce sont bien plus nombreux dans le *propre des saints*.

Lorsque je me proposai de remonter aux sources des bonnes leçons du chant de l'Église par les manuscrits, l'expérience me manquant, j'errai longtemps dans le vague et dans l'incertitude; car non seulement je trouvais les formes des véritables mélodies grégoriennes souvent altérées, mais je rencontrais aussi des chants absolument étrangers à l'Antiphonaire et au Graduel romain. Quelques uns des manuscrits les plus anciens me présentaient des chants différents sur les mêmes textes, ou même des textes étrangers à l'usage de Rome. Enfin, après bien des tâtonnements, je reconnus l'existence certaine d'un chant gallican dans quelques uns des manuscrits notés en notation saxonne, et dont l'ancienneté remontait jusqu'aux Xe et XIe siècles. Ces livres, provenant de monastères supprimés, avaient été

réunis dans des bibliothèques publiques, ou s'étaient dispersés dans le commerce et dans les cabinets des curieux. Dès que j'eus acquis la certitude de l'existence ancienne de chants différents du romain ou grégorien dans les Missels, Graduels, Antiphonaires, Responsaires et autres livres manuscrits de chant ecclésiastique, j'apportai beaucoup de soin dans la classification des livres, afin de ne puiser de documents que dans ceux qui pourraient me fournir de bonnes leçons conformes à la liturgie romaine. Je crois devoir donner ici l'indication de ceux qui m'ont été utiles et qui pourront l'être encore aux savants qui voudront faire des recherches analogues aux miennes concernant les formes anciennes et authentiques du chant romain. Je rangerai dans la liste suivante les manuscrits selon leur ordre d'objet, d'une part, et de l'autre suivant leur ancienneté. Je crois devoir faire remarquer aussi que je ne mentionne qu'un petit nombre de manuscrits des XIVe et XVe siècles, quoiqu'on les trouve en grand nombre partout, parce que ceux-là portent, pour la plupart, des traces d'altérations par le grattage et par des surcharges qui semblent appartenir au temps du concile de Trente.

Sources pour les messes.

1. Missel de Worms, mss. in-4, du IXe siècle, à la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris, n° 192.
2. Missel de l'abbaye de Corbie, du IXe siècle, maintenant à la Bibliothèque royale de Paris.
3. *Missale vetutiss.* (sæc. X), très précieux manuscrit qui est à la cathédrale de Salisbury, en Angleterre.
4. Missel de l'ancienne abbaye de Saint-Hubert, du Xe siècle, aujourd'hui en ma possession.
5. Missel incomplet du commencement et de la fin du XIe siècle, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 7, c. d. 2032.
6. *Missale vetus*, in-fol., à la Bibliothèque bodléenne d'Oxford (XIe siècle), n° 3491, 1.
7. *Missale sæc. XII*, in-fol., même Bibliothèque, n° 4113, 78.
8. *Missale romanum*, sæc. XII, in-fol., à la Bibliothèque laurentienne de Florence, superbe manuscrit noté en notation lombarde.
9. *Missale antiquum ecclesiæ Sancti Theodorici prope Rem.* (XIe siècle), in-4, à la Bibliothèque de la ville de Reims, n° 132, C.

Tous ces missels, notés en notation saxonne, à l'exception de celui de Florence, dont la notation est lombarde, contiennent le chant des introïts, graduels, offertoires et communions; mais on ne trouve dans aucun les *Kyrie*, *Gloria in excelsis*, *Sanctus* et *Agnus Dei*. Il en est de même des graduels des mêmes siècles, car je ne connais qu'un très petit nombre de manuscrits de ceux-ci, antérieurs au XIIIe siècle, qui les contiennent; singularité que je ne puis expliquer qu'en supposant qu'il existait autrefois des livres particuliers qu'on pourrait appeler *Communs des messes*, et qui devaient contenir ces pièces.

Les missels dont l'indication suit contiennent une grande partie du chant romain, mais on y trouve aussi des chants particuliers dont l'origine paraît française. Il y a d'ailleurs des variantes dans le chant romain qui prouvent de la manière la plus évidente que les altérations primitives de ce chant dans les églises de France sont d'une date fort ancienne.

10. Missel de Reims, de la fin du Xe siècle, aujourd'hui dans la Bibliothèque de la ville de Laon, sous le n° 56, in-4.

11. *Missale romanum*, du Xe siècle, à la cathédrale de Chartres, in-fol.

12. Missel et rituel de Laon, du Xe siècle, grand in-4, n° 67, nouveau.

Les messes contenues dans ce Missel étaient destinées aux fêtes solennelles et aux patrons de quelques églises de la ville. La notation de ce manuscrit, qui est saxonne sans lignes et avec beaucoup de liaisons ou neumes, est semblable à celle du Missel de Reims.

13. *Missale ante annum* 1204 *scriptum*, dans la Bibliothèque de Reims, n° 354 C, in-fol.

Ce manuscrit est noté en caractères saxons sur une portée de cinq lignes rouges.

Ces missels ne peuvent être consultés qu'avec beaucoup de prudence. Je ne cite pas les missels des XIVe et XVe siècles, qui se trouvent en très grand nombre dans la plupart des bibliothèques publiques, parce qu'ils ne contiennent pas le chant des introïts, graduels, offertoires et communions, comme ceux des siècles précédents; en général, ils offrent peu d'intérêt.

14. *Graduale ad usum monasterii Sancti Martialis Lemovicensis*, à la Bibliothèque royale de Paris, sous le n° 1132, in-fol.

Ce manuscrit, qui provient de l'abbaye Saint-Martial, de Limoges, est indiqué dans le catalogue comme appartenant au XIe siècle; mais il est de la fin de ce siècle ou du commencement du XIIe. La notation, dans laquelle on n'aperçoit qu'un très petit nombre de neumes, n'est presque entièrement composée que de points superposés; elle est bien rangée et n'offre pas beaucoup de difficultés pour la traduction. Ce graduel est très complet. Les *Kyrie* qu'il renferme lui donneraient beaucoup d'intérêt si le manuscrit contenait le chant romain pur; mais on y trouve beaucoup d'altérations et un certain nombre de chants purement gallicans.

15. Partie de Graduel qui provient du monastère de Saint-Martial de Limoges, à la Bibliothèque royale de Paris, n° 1133. Notation saxonne du XIe siècle.

16. Graduel assez complet provenant de la même source, et dans la même Bibliothèque, n° 1135, in-fol.

17. Partie de Graduel provenant de la même source et dans la même Bibliothèque, n° 1137, in-fol., en notation saxonne bien écrite, bien rangée et facile à lire, du XIe siècle. On y trouve beaucoup de *Kyrie* et des proses.

Ces manuscrits (nos 14, 15, 16, 17) ne peuvent être consultés qu'avec beaucoup de réserve et de prudence à cause des chants gallicans qu'ils contiennent et des altérations qui s'y trouvent dans les parties de chant romain.

18. *Graduale romanum*, en notation saxonne du XIe siècle, sans lignes, dans la Bibliothèque de la ville de Cambray, n° 61, in-fol.

19. *Graduale romanum*, même notation que celle du précédent, mais avec une ligne rouge; à la même Bibliothèque, n° 62, in-fol.

Ces deux manuscrits sont de la plus grande beauté, et les leçons en sont en général correctes; ils m'ont été fort utiles, car je les ai consultés longtemps pendant mon séjour de plusieurs années à Douay.

20. *Graduale romanum*, du commencement du XIIe siècle, en notation saxonne avec une ligne verte; à la Bibliothèque de Cambray, n° 76, in-4.

La notation, en points simples et sans neumes, est semblable à celle du manuscrit de Saint-Martial, de Limoges, qui est à la Bibliothèque royale de Paris sous le n° 1132 (voyez ci-dessus

n° 14) ; mais le graduel de Cambray est préférable à celui-ci sous le rapport de la correction des leçons.

21. *Antiphonarium ordinatum à sancto Gregorio, papa.*

Quoique indiqué sous ce titre dans le catalogue des manuscrits latins de la Bibliothèque royale de Paris, sous le n° 1087, in-4, ce livre renferme un graduel du XIIIe siècle, mutilé et noté en caractères saxons d'une lecture difficile. C'est un livre précieux en ce qu'il offre des leçons très correctes ; il m'a été fort utile.

22. *Graduale romanum*, beau manuscrit en notation lombarde bien écrite, de la fin du XIIe siècle, dans la Bibliothèque laurentienne de Florence, pl, v, c. LXXIII, in-fol.

23. *Graduale romanum*, notation saxonne mal rangée du XIIe siècle, dans la Bibliothèque de la ville de Laon, n° 419, in-4.

24. *Graduale antiquum cum notis sæc. XIII*, à la Bibliothèque de la ville de Reims, n° 169, C, in-4. Notation saxonne placée sur une portée de cinq lignes rouges.

Ce manuscrit doit être consulté avec prudence, car parmi les chants du graduel romain il s'en trouve qui sont d'origine gallicane.

25. *Graduale romanum*, beau manuscrit bien complet, en notation de plain-chant sur une portée rouge de quatre lignes, du XIIIe siècle, in-8.

Ce manuscrit, qui est en ma possession, est intéressant par les bonnes leçons qu'il renferme, et parce qu'il contient un grand nombre de *Kyrie*, de *Gloria in excelsis*, de *Sanctus* et d'*Agnus Dei*, placés à la fin du volume.

26. Graduel du XIVe siècle dont il manque le commencement et la fin, à la Bibliothèque royale de Paris, n° 904, in-fol.

Ce manuscrit renferme de bonnes leçons. La notation est en plain-chant ordinaire.

Les bibliothèques publiques et particulières de la France et de la Belgique renferment un très grand nombre d'autres graduels de dates postérieures à celles qui précèdent ; mais la plupart méritent peu de confiance, à cause du peu de correction des leçons, ou parce qu'ils ont été grattés et surchargés. Il existe aussi dans les bibliothèques publiques beaucoup d'autres missels

et graduels que je n'ai pas cités, parce que j'ai reconnu, en les examinant avec attention, qu'ils renferment ou des chants monastiques, altérations plus ou moins complètes du chant romain, ou des chants gallicans absolument différents de celui-ci. Pour n'en citer qu'un exemple, j'indiquerai le manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris, n° 905, in-fol., Graduel de Rouen, dont le chant est étranger au romain.

Tropes et Proses ou Séquences.

27. *Liber troparum qui cantabantur in missa ante introïtum et alias partes missæ.* Item *Prosarion.* Manuscrit du xe siècle, en notation saxonne, qui provient de l'abbaye Saint-Martial de Limoges, et qui est à la Bibliothèque royale de Paris sous le n° 1118, in-4.

Ce manuscrit est composé de 298 pages tant au *recto* qu'au *verso*. Les tropes ou versets qui précédaient autrefois les *introïts*, *graduels*, *offertoires*, *Kyrie*, *Gloria in excelsis*, *Agnus Dei*, etc., sont contenus dans les 104 premières pages. Au folio 104 est un traité des huit tons du plain-chant contenu dans vingt pages; avant l'explication de chaque ton, on voit une figure qui tient un instrument de musique; puis on retrouve des tropes depuis la page 115 jusqu'à la page 131 ; les proses remplissent le reste du volume.

L'usage des tropes avait passé de l'Orient dans les églises d'Europe, et particulièrement dans celle de Milan, ainsi que je l'ai dit au commencement de cette notice. Soit que ces tropes n'eussent pas été conservés par les prédécesseurs de saint Grégoire, soit que lui-même les ait fait disparaître de la liturgie, il est certain qu'on ne les retrouve ni dans les anciens missels, ni dans les graduels ; mais il y a lieu de croire qu'on en conserva l'usage en Espagne et dans le midi de la France avec leur caractère original. Un auteur du xie siècle, cité par l'abbé Lebeuf (1), dit que ces chants, appelés *tropes* en France, étaient les *festivæ laudes* des Romains, et qu'on les chantait principalement dans les messes solennelles, non seulement avant le *Gloria in excelsis*, mais aussi avant le psaume de l'introït. Voici le texte de cet auteur : *Hic* (*Adrianus papa*) *constituit per monasteria ad mis-*

(1) *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, pag. 103 et suiv.

sam majorem in solemnitatibus præcipuis, non solum in hymno Angelico Gloria in excelsis Deo *canere hymnos interstinctos quos laudes appellant, verum etiam in psalmis davidicis, quos introïtus dicunt, interserta cantica decantare, quæ Romani* festivas laudes, *Franci* tropos *appellant : quod interpretatur*, figurata ornamenta in laudibus Domini.

Quoi qu'il en soit du rapport qu'il y aurait eu entre les cantiques appelés *festivæ laudes* à Rome, et les tropes du chant français, il est certain que ce n'est pas le pape Adrien II qui les a institués pour les monastères, comme le prétend l'auteur cité par l'abbé Lebeuf; car les tropes sont originaires de l'Église grecque, ainsi que le prouvent les neumes de ces tropes (*nonenoeane, noeagis, noeoeane*, etc.) qui les précèdent dans les manuscrits 1118, 1121 de la Bibliothèque royale de Paris et dans beaucoup d'autres. *Trope* est d'ailleurs un mot encore en usage dans la liturgie grecque, et les *troparia* sont les recueils de chants des tropes de cette liturgie. L'origine grecque des tropes se reconnaît aussi aux ornements multipliés dont on trouve les signes dans les manuscrits nos 1118 et 1121 de la Bibliothèque royale. C'est donc avec raison que l'auteur cité précédemment interprète *tropos* par *figurata ornamenta in laudibus Domini.*

Au surplus, ces sortes de prières n'ayant pas été conservées dans le chant romain des messes, je n'ai cité le manuscrit qui est l'objet de ces remarques que parce qu'il contient beaucoup de *proses* ou *séquences,* et que celles-ci sont encore en usage.

Les proses ou séquences ne se trouvent dans aucun graduel ancien ; il faut les chercher dans des livres particuliers. Le manuscrit 1118 de la Bibliothèque royale, dont je donne ici la description, est un des plus anciens recueils de ce genre. La plupart des proses qu'il renferme sont celles de l'ancien chant romain; elles ne sont ni mesurées ni rimées ; le chant en est syllabique et à notes égales; à l'exception d'un très petit nombre de longues indiquées par un point avec un crochet, ces proses se chantaient comme des spondées. En voici un exemple pris dans le manuscrit à la prose de l'Épiphanie, bien différente de celle qu'on trouve dans les livres de chant en usage en France.

Epiphaniam Domino canamus gloriosam.
Qua prolem Dei vere Magi adorant, etc.

Ces longues représentent dans le chant une valeur double de la longue prosodique.

Je considère le manuscrit 1118 comme précieux pour les proses en ce qu'il fournit des leçons meilleures et plus régulières que celles de tous les autres manuscrits que j'ai vus (1).

28. *Tropi et prosæ totius anni decursu cantari solitæ*, mss. du XIe siècle provenant de l'abbaye Saint-Martial de Limoges, maintenant à la Bibliothèque royale de Paris, n° 1119, in-4.

29. *Prosæ cum notis*, manuscrit in-4 du XIe siècle, à la Bibliothèque de la ville de Cambray, n° 79, in-4, notation saxonne sans ligne ni indication de tons, d'une lecture difficile.

30. *Hymni et Prosæ*, manuscrit de la Bibliothèque de Laon, n° 43 ancien, et 206 nouveau, in-fol.

Ce manuscrit est formé de plusieurs parties qui appartiennent à des temps différents. Au commencement on trouve des proses non notées qui paraissent avoir été écrites dans le XIVe siècle; puis, au feuillet 19e, commencent les pièces notées, qui sont d'une écriture beaucoup plus ancienne, et dont la date remonte vers le milieu du XIIIe siècle. Les premières pièces notées sont des *Gloria Patri*, suivis de *Kyrie* farcis, de proses pour toutes les fêtes de l'année, puis des chants de *Gloria in excelsis*, de *Sanctus*, et d'*Agnus Dei* farcis. Dans le même volume on trouve des proses pour les matines et les autres heures, puis des épîtres farcies, entre autres celles de Noël, de Saint-Étienne, de Saint-Jean, etc., suivies du *Pater noster* et du *Credo* farcis; enfin le manuscrit est terminé par les hymnes de toute l'année et par l'office des morts.

Je dois appeler ici l'attention des lecteurs sur les chants du moyen-âge qu'on appelle *farcis;* ils étaient de deux espèces, à savoir : ceux dans lesquels on introduisait des paroles latines

(1) La Bibliothèque royale contient plusieurs tropaires et prosaires manuscrits, presque tous provenant de Saint-Martial de Limoges. Le nombre des recueils de ce genre déposés dans cette célèbre abbaye paraît avoir été fort considérable. Nous en possédons un qui semble provenir de la même source. C'est un petit in-4 de 180 pages, dont l'écriture peut remonter au XIIe siècle; il renferme un grand nombre de tropes ou paraphrases pour les différentes fêtes de l'année, ainsi que pour les *Kyrie*, *Gloria*, etc., et un ample répertoire de séquences; le tout noté assez lisiblement en notation lombarde à points superposés. (*Note du directeur.*)

étrangères au texte; tels étaient certains *Kyrie* de fêtes solennelles, et ceux qui se composaient de paroles alternativement latines et de langue vulgaire ou populaire. On ne peut douter que l'usage du *Kyrie eleison* uni à d'autres paroles ne remonte aux premiers temps de la chrétienté, et qu'il soit passé de l'Église grecque dans la latine. Il serait à peu près impossible aujourd'hui de déterminer l'époque où les exclamations *Kyrie eleison* et *Christe eleison*, répétées trois fois, ont été séparées des paroles qui y étaient jointes précédemment pour les messes; mais on peut affirmer que non seulement l'usage du mélange de ces paroles s'est conservé dans les litanies, mais qu'il existait encore au XIIe siècle pour certaines messes solennelles, dans l'Église romaine; car dans un office de la Trinité qui appartenait à la chapelle pontificale, et dont le manuscrit, daté de 1187, est à la bibliothèque du Vatican, pl. XIX, CCC, LXI, ff. 3, j'ai trouvé le *Kyrie* suivant noté en plain-chant :

Kyrie omnipotens Pater ingenite nobis miseris eleyson;
Kyrie qui proprio plasma tuum Filio redemisti eleyson;
Kyrie Adonay nostra dele crimina plebique tuæ eleyson.

Ce serait donc une erreur de se persuader que les *Kyrie* de ce genre, qu'on trouve dans le manuscrit dont je donne ici la notice et dans plusieurs autres de la Bibliothèque royale de Paris, n'ont pas été admis dans le chant romain des anciens temps. Ce n'est qu'au XIVe siècle que l'usage des *Kyrie* simples paraît s'établir généralement pour toutes les fêtes solennelles comme pour les féries simples.

A l'égard des pièces de chant farcies de paroles en langue vulgaire, il paraît hors de doute que l'usage en a été introduit d'abord dans les épîtres et évangiles pour la partie du peuple qui n'entendait pas le latin, et que cet usage s'est répandu en France, en Angleterre (1) et en Allemagne (2); mais je n'ai trouvé

(1) Dans le mss. 5218, 107, in-4, de la Bibliothèque bodléenne, à Oxford, on trouve des hymnes et des proses mêlées de latin et d'anglo-saxon.

(2) Les exclamations *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, furent d'abord les seules prières qu'on put apprendre aux peuples celtiques, germains et slaves. On voit dans les Capitulaires de Charlemagne et de Louis-le-Débonnaire recueillis par Ansegise et Benoît-le-Lévite, et publiés par Baluze (lib. VI, c. 197), qu'il est ordonné de cesser les usages du paganisme aux funérailles; que chacun doit invoquer la miséricorde divine pour l'âme des défunts avec

aucune indication de son existence en Italie. Des épîtres et évangiles, les textes farcis ont passé dans les pièces de chant. Tout le monde connaît celles que l'abbé Lebeuf a publiées dans son *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* (1). Ce n'est que vers le commencement du xve siècle que l'usage des *Gloria in excelsis*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus Dei* farcis a disparu complétement du service divin, en France, et que l'on en est revenu au chant purement latin, qui n'avait jamais été abandonné dans la chapelle pontificale, même pendant les soixante-dix années que dura la translation du Saint-Siége à Avignon, quoique l'emploi des chants farcis fût plus répandu dans le midi de la France que dans les autres provinces.

Je reviens au manuscrit de Laon pour les proses. Elles sont notées en caractères lombards dégénérés, sur une portée de quatre lignes rouges. La plupart de ces proses sont les mêmes qu'on trouve dans les anciens recueils notés et non notés du xie siècle; mais on en remarque quelques unes qui n'ont jamais été admises dans le chant romain. Dans l'office de la *Pentecôte*, on trouve une ancienne prose dont les premières paroles sont : *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, et qui est mise à la place du *Veni Sancte Spiritus*; celle-ci s'y trouve aussi à la fin, mais d'une main plus moderne.

un cœur contrit et un sentiment religieux; enfin, que ceux qui ne savent point de psaumes ou de prières latines, doivent entonner à haute voix *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, en commençant par les hommes et répondant par les femmes. Plusieurs anciens cantiques en langue romane ont pour refrain ces mêmes exclamations *Kyrie eleison*, *Christe eleison;* on les chantait dans l'église.

Dans le ixe siècle, l'usage s'établit aussi en Allemagne de chanter dans l'office des sortes d'hymnes ou de proses en langue teutonique ou ancien allemand avec le *Kyrie eleison* pour refrain. Nous en voyons la preuve dans l'hymne de cette espèce qui se chantait à la fête de Saint-Pierre. Cet hymne, découvert par Docen, à Frisingen, dans un manuscrit du ixe siècle, a été publié par lui dans ses *Mélanges pour l'histoire de la littérature allemande* (*Miscellancen zur Geschichte der deutschen Litteratur*, t. i, p. 4), et reproduit par Hofmann, dans ses *Fundgruben*, t. i, p. 1. En voici la première strophe :

Unsar trohtin hat farfalt
Sancte Petre giwalt,
Daz er mac ginerian
Ze imo dingenten man.
Kyrie eleison, Christe eleison.

(1) Pag. 122-138.

Dans ce manuscrit, l'office de l'Épiphanie est très remarquable par la quantité de proses, d'épîtres farcies et de répons. Une de ces proses a pour titre : *Conductus ante epistolam;* les premiers mots sont : *Die hodiernæ;* le chant est presque entièrement syllabique. Une autre singularité de ce curieux manuscrit est que dans l'office de Saint-Jean, le *Gloria in excelsis Deo* est en grec farci de vieux français. Les épîtres de cette fête sont aussi farcies dans la même langue.

31. *Prosæ cum Hymnis*, beau manuscrit du XIIIe siècle, noté en caractères saxons sur deux lignes rouge et verte, in-4, dans le *Musæum britannicum*, n° C, g., 91.

Les proses de ce manuscrit ne sont ni mesurées ni rimées, et le chant en est syllabique.

Fétis père.

(*La suite au numéro prochain.*)

REVUE CRITIQUE.

DU PLAIN-CHANT PARISIEN.

Examen critique des moyens les plus propres d'améliorer et de populariser ce chant, adressé à Mgr. l'archevêque de Paris, par M. Théod. Nisard, organiste-accompagnateur à Saint-Gervais.

L'œuvre de restauration du chant ecclésiastique que nous appelons de tous nos vœux, à laquelle nous désirons contribuer suivant nos faibles moyens, ne s'accomplira pas sans qu'auparavant il se soit élevé beaucoup de controverses sur les questions qu'elle embrasse. Dès que l'indifférence sera vaincue et qu'on commencera à réfléchir sur l'utilité, la nature, le caractère, l'histoire, la théorie du chant religieux, on verra apparaître autant d'opinions que de personnes. Les uns repousseront le plain-chant comme suranné et gothique, les autres appelleront, au contraire, le retour au chant romain dans sa pureté primitive ; ceux-là voudront qu'à l'exemple de l'Allemagne, on compose un recueil de *chorals* à l'usage des divins offices, ceux-ci demanderont que la musique moderne avec ses orchestres bruyants soit conservée dans nos églises; tous du moins reconnaîtront qu'il y a quelque chose à faire et qu'on ne peut, sans danger pour la religion, laisser subsister la grossièreté, la barbarie actuelle du chant employé dans le culte. Jusqu'à présent nous n'avons eu à nous occuper que d'une seule chose, à combattre qu'un seul ennemi, savoir : l'apathie incroyable du clergé pour ces questions. Mais déjà les signes précurseurs du réveil s'annoncent, quelques mouvements indiquent que le corps tout entier va bientôt s'animer ; plusieurs évêques se préparent à suivre l'exemple de Monseigneur de Langres, des prêtres étudient les questions que nous agitons, et voici un laïque, M. Th. Nisard, qui descend dans l'arène, armé de toutes pièces, et qui dirige tout de suite ses coups contre le chant parisien, retouché, à la fin du XVIIe siècle, par Chatelain, puis entièrement refait, il y a une centaine d'années, par Lebeuf, pour être adapté au nouveau bréviaire de M. de Vintimille.

Dans une brochure très succincte, trop succincte même, M. Th. Nisard prouve cependant qu'il a acquis sur ces matières une érudition étendue, et qu'il possède, malgré quelques erreurs que nous relèverons, un jugement solide, une expérience consommée. Nous parlerons donc avec détail de cet opuscule. Les considérations qui y sont présentées nous fourniront l'occasion de traiter quelques points spéciaux relatifs à la pratique du chant ecclésiastique.

M. Nisard apprécie d'abord les causes de la décadence du plain-chant et indique tout naturellement l'absence d'un enseignement quelconque de cette science dans les séminaires, dans les maîtrises, et même au Conservatoire de musique établi et soutenu par l'État, dans lequel on s'étonne justement de ne pas trouver un seul cours relatif à la musique religieuse.

Malgré la prescription formelle du concile de Trente, l'étude du chant ecclésiastique est abandonnée dans les séminaires, ou plutôt elle n'y est conservée que pour la forme. Quelques élèves, sous la direction d'un autre élève, se livrent à des exercices de chant; mais la théorie, l'histoire de la musique ecclésiastique sont complétement laissées de côté, et M. Nisard conclut avec raison « que, l'enseignement *véritable* du chant ecclésiastique » n'existant nulle part, il est impossible que le goût de ce chant » se propage. Les artistes, en effet, le regardent comme une vieil- » lerie ridicule qu'on devrait enfin bannir du sanctuaire; les orga- » nistes le traitent avec le plus souverain mépris, et le clergé » lui-même, n'y comprenant rien, lui préfère la musique mo- » derne. »

Ce reproche que M. Nisard adresse au clergé est, en effet, la première cause de la dégradation du chant et la source de toutes les autres. Sait-on comment on doit exécuter le chant, par quel genre de voix, dans quel mouvement, et sur quel ton? Distingue-t-on les altérations qui y ont été introduites par les auteurs modernes? Reconnaît-on le mode dans lequel est écrite la pièce qu'on exécute? Si on ignore tout cela, on ne sait pas le plain-chant, on peut tout au plus faire entendre avec la voix les intervalles mélodiques dont il se compose; mais alors on exécute une musique dont le sens est inconnu, on parle une langue qu'on ne comprend pas, et on ne tarde pas à éprouver de l'ennui et du dégoût dans la pratique d'un art dont on ne sent pas les beautés.

Ainsi donc le premier soin à prendre, la première mesure à adopter pour la restauration du chant ecclésiastique, c'est de l'étudier dans les séminaires et écoles épiscopales. M. Nisard redit à ce sujet tout ce que nous avons souvent exprimé nous-même, et il y ajoute quelques citations bien choisies de dom Jumilhac, Rémi Carré et autres écrivains sur le chant de l'Église. Il faut non seulement étudier le plain-chant, mais il faut l'étudier d'une manière uniforme; cette seconde remarque de M. Nisard est parfaitement juste, mais elle présente de grandes difficultés dans l'application. Les principes du chant ecclésiastique ont été viciés par l'introduction des nouveaux chants; les anciennes méthodes et les meilleurs traités, tels que ceux de Léonard Poisson, Jumilhac, etc., sont devenus rares, et les méthodes modernes composées pour chaque diocèse ne sont pour la plupart qu'un tissu d'ignorance et de contradictions. La psalmodie en particulier est soumise à une routine détestable. M. Nisard fait remarquer avec beaucoup de sens que le chant des psaumes, étant surtout destiné aux masses, exige des règles d'exécution très simples et faciles au lieu de cette multitude de réflexions, d'exceptions, de préceptes divers, dont cette partie du chant religieux est l'objet dans la plupart des méthodes. Quoi qu'il en soit, une méthode uniforme de plain-chant est un ouvrage nécessaire à la réforme désirée; mais pour que cette méthode fût écrite, il faudrait que les divers diocèses de France eussent la même liturgie et le même chant. Autrement la méthode suivie à Paris serait inutile à Amiens, la méthode de Beauvais ne pourrait servir à Rouen, et ainsi des autres diocèses.

M. Nisard propose de faire imprimer à l'usage du peuple un psautier, dont tous les versets seraient notés d'après les formules diverses des huit modes. Cette idée ne serait encore exécutable qu'autant qu'il y aurait uniformité dans le chant: c'est cette uniformité à laquelle il faudra bien venir si on veut sauver le chant ecclésiastique, et avec lui le culte extérieur tout entier.

On a beau faire des livres savants ou des manifestes éloquents pour défendre les liturgies modernes, il faudra toujours convenir que le chant de ces liturgies est barbare, que jamais il ne sera populaire, et tel bréviaire pourra rester un chef-d'œuvre de goût et de science ecclésiastique, sans que pour cela le chant qui est adapté à ce bréviaire en soit moins lourd, bizarre, dénué de

charmes, étranger aux lois du goût ainsi qu'aux règles de l'antique tonalité. Chaque année le nombre des personnes qui savent exécuter le plain-chant diminue, les honoraires des chantres s'élèvent rapidement. En 1830, un chantre de la paroisse Saint-Roch avait 600 fr. de traitement; aujourd'hui, il y en a qui ont 2,000 fr. et plus. Quand on sera arrivé à leur donner un traitement égal à celui d'un évêque, il faudra bien s'arrêter, et comme la rareté des chantres augmente toujours, on arrivera à supprimer la messe chantée et plus tard les vêpres. On en est déjà venu là dans plusieurs diocèses du Midi. Attendra-t-on partout qu'on soit descendu à ces extrémités? et ne voit-on pas le dommage qu'un tel état de choses porterait à la religion elle-même? M. Nisard fait encore sur la nécessité d'une liturgie uniforme des réflexions importantes. Nous citons textuellement :

Le grand nombre des liturgies musicales, adoptées en France depuis le milieu du XVIIIe siècle environ jusqu'à nos jours, n'a pas peu contribué à *dépopulariser* le plain-chant. Cela était inévitable. Nous appartenons à une époque de mouvement et de circulation que les voies publiques, la célérité des moyens de transport et la modicité des frais de voyage rendent de plus en plus sensibles. On n'est plus le citoyen d'une bourgade, d'une ville : on est devenu, pour ainsi dire, l'habitant de toute la France. Aujourd'hui je me trouve dans un diocèse qui suit le rit parisien; demain je serai dans un département qui ne connaît d'autre liturgie que celle de Rome; après-demain mes affaires m'appelleront dans une cité où il n'est question ni du chant romain ni du chant parisien. Évidemment, Monseigneur, dans le tourbillon d'affaires qui agite notre époque, et nous force, malgré nous, à la locomotion, on ne peut pas exiger de chaque catholique qu'il connaisse toutes les liturgies musicales de la France. Un Pic de La Mirandole n'y parviendrait point. Et si cette connaissance est impossible, comment voudrait-on que le plain-chant fût populaire?

Un chant ne peut être populaire, Monseigneur, que lorsqu'il est le même partout. Modifiez une mélodie, ajoutez-y des notes à Paris, retranchez-en quelques unes à Lyon, modifiez-la de quelque autre manière à Cambrai, — elle pourra bien être *locale*, mais *populaire*, jamais. Pourquoi? Parce que, je le répète, la société française n'est plus sédentaire, immobile, inféodée à une ville ou à un village comme autrefois. Maintenant l'idée de *popularité* implique celle de *généralité*, en vertu même de cette locomotion sociale dont je parlais tout-à-l'heure.

Sous ce rapport donc, Monseigneur, la popularisation du plain-chant parisien est impossible. Paris est le point central où viennent aboutir

toutes les intelligences, toutes les activités ; c'est le rendez-vous, non d'un peuple, mais de tous les peuples. Toujours donc cette ville renfermera dans son sein des catholiques de toutes les provinces de France et de tous les pays du monde. Or, ces myriades de fidèles, y apportant sans cesse leurs diverses habitudes liturgiques, ne se ploieront jamais à un chant religieux qui n'est pas celui de leur diocèse primitif.

Mais, au lieu des plains-chants de Paris, de Vienne, de Meaux, de Versailles, de Moulins, de Noyon, etc., supposez un instant, Monseigneur, un plain-chant universel, *catholique*, et vous concevrez aussitôt la possibilité du résultat que vous voulez si noblement atteindre.

C'est proclamer assez haut la nécessité *artistique* d'une seule et unique liturgie musicale; c'est assez dire que je vois avec bonheur toutes les prétendues réformes opérées au XVIIIe siècle, dans le plain-chant, tomber chaque jour les unes après les autres, pour faire place à la liturgie romaine qui est, comme l'a si bien dit le savant évêque de Langres (1), « la » plus ancienne, la plus universelle, la plus immuable, la plus complète » et la plus sûre. »

On ne peut nier la justesse de ces considérations ; nous désirons qu'elles soient lues et jugées par ceux à qui appartient le droit de régler les formes du culte. Mais nous ne dissimulons pas qu'il sera difficile de changer complétement l'édifice liturgique élevé aux XVIIe et XVIIIe siècles. Pour notre compte, nous nous bornerions, si cela nous était permis, à former un seul vœu, celui de voir Nosseigneurs les évêques revenir à la liturgie romano-gallicane telle qu'elle existait avant les réformes du XVIIe et du XVIIIe siècle. Les différences qui se remarquaient entre le chant de cette liturgie et le chant romain étaient bien moins considérables qu'elles ne le sont aujourd'hui; les proses ou séquences qui y étaient multipliées avaient été composées aux âges de foi; elles étaient et deviendraient encore facilement populaires. Dans les autres parties de l'office, la similitude avec le chant romain était presque parfaite. C'était la liturgie imposée par Charlemagne, qui avait subsisté pendant près de dix siècles, et le rit lyonnais lui-même, l'une de ses variantes les plus remarquables, ne présentait que peu de différences avec l'antique et universelle liturgie qui était la règle commune de l'Occident.

La sagesse des évêques appréciera avec le temps l'opportunité et l'utilité de cette grande mesure; mais ce qui est certain et ce

(1) *Question liturgique*, p. 20 et suiv.

que nous ne saurions trop répéter, c'est qu'avec les mélodies fabriquées au XVIIIe siècle pour les diocèses de Vienne, Poitiers, Clermont, Amiens, Beauvais, Rouen, Bayeux, Paris, Nancy, Metz, etc., la restauration du chant ecclésiastique, le rétablissement de sa popularité est une œuvre impossible.

Après avoir analysé les excellentes réflexions de M. Nisard, il nous reste à relever quelques erreurs dans lesquelles nous croyons qu'il est tombé.

D'abord M. Nisard émet l'opinion que le plain-chant doit être exécuté lentement. Nous pensons le contraire. Sans doute il faut éviter une précipitation qui lui ôterait son caractère grave et majestueux; mais cependant nous pensons que généralement en France on prend un mouvement beaucoup trop lent. Les neumes ou vocalises sur une syllabe, qui se rencontrent fréquemment dans le chant, ont besoin d'être coulées rapidement pour éviter la monotonie qui résulterait d'un excès de gravité. Il y a lieu de croire, malgré l'opinion contraire adoptée par quelques érudits, que le chant ne s'exécutait pas absolument par notes d'égale valeur, mais que les notes en forme de losanges, dont on trouve des groupes entiers dans les anciens livres et manuscrits, étaient considérées comme brèves, et contribuaient à donner au chant une grâce et une variété dont il est dépourvu aujourd'hui. J'ai souvent cherché, dans les contrées où le chant ecclésiastique est encore populaire, à l'entendre exécuter dans les villages les plus reculés, là où le goût des maîtres de chapelle du XVIIIe siècle n'avait pu pénétrer. J'ai toujours remarqué que, dans ces églises où toute la population prenait part au chant, on l'exécutait rapidement et en lui donnant généralement le caractère qui résulte de l'observation des brèves par groupes; et j'ajoute que j'ai été partout frappé de la beauté et de l'effet du chant ainsi entendu, et conservé sans doute d'après des traditions fort anciennes.

Une autre erreur de M. Nisard est relative au genre de voix auquel on doit confier l'exécution du plain-chant. Après avoir condamné l'usage du faux-bourdon, qu'il n'admet que pour les hymnes et les psaumes, M. Nisard veut bien cependant en autoriser l'emploi à condition qu'on placera la mélodie à la partie supérieure, et non à la partie intermédiaire; de telle sorte que ce seraient les enfants et les femmes qui devraient faire entendre

le plain-chant lorsqu'on l'exécute à plusieurs voix. Ce serait ôter aux mélodies grégoriennes toute leur majesté et leur noblesse. Ce chant est fait pour des voix viriles et non pour des voix blanches; ces dernières peuvent toujours chanter l'octave au-dessus des hommes si l'on prend un ton convenable, et c'est tout ce qu'il faut leur demander.

Il est bien vrai que lorsqu'on chante actuellement en faux-bourdon, la mélodie placée dans la partie intermédiaire se trouve cachée et enveloppée par les dessus et la basse; mais c'est là un inconvénient qui résulte du silence actuel des fidèles. Si ceux-ci savaient le plain-chant et en exécutaient tous la mélodie, l'harmonie du faux-bourdon n'étoufferait pas le chant, mais le rehausserait seulement. C'est ainsi assurément que l'on comprenait au XIIIe siècle l'effet du chant ecclésiastique. Tout le peuple faisait entendre la mélodie, et les *déchanteurs* seuls, en petit nombre, exécutaient l'accompagnement. La voix du peuple, c'est la voix de ténor renfermée dans l'étendue d'*ut* à *fa;* les voix de basse et de dessus, dans toute leur étendue naturelle, sont des instruments exceptionnels, et le chant ecclésiastique est fait pour tous les fidèles.

A part ces quelques points, sur lesquels nous différons d'opinion avec M. Nisard, ses idées, ses vœux, sont conformes aux nôtres. Nous espérons que d'autres écrits sur le chant ecclésiastique achèveront de placer M. Nisard au nombre des plus utiles défenseurs de la causé que nous servons (1).

F. Danjou.

(1) Nous apprenons que M. Nisard prépare une série de publications sur cette matière. Nous ne pouvons que l'engager à poursuivre la tâche qu'il a si bien commencée.

RESTAURATION DU CHANT ROMAIN.

Nous nous empressons de porter à la connaissance de nos lecteurs les pièces suivantes que nous venons de recevoir. Ce sont les premiers actes du procès dont Mgr. l'archevêque de Cambrai a commencé l'instruction, et dont l'issue doit avoir une influence décisive sur l'avenir du chant ecclésiastique en France.

ARCHEVÊCHÉ DE CAMBRAI.

Première ordonnance.

PIERRE GIRAUD, par la miséricorde divine, etc.,

Considérant les nombreuses variantes et les altérations manifestes qui se rencontrent dans les diverses éditions des livres de plain-chant romain en usage dans notre diocèse;

Considérant l'importance d'établir à cet égard l'uniformité, et de rappeler, autant que possible, le plain-chant à sa pureté primitive dans toutes les paroisses;

Vu l'essai tenté dans ce but par M. Fétis, de Bruxelles;

Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit:

1° Il est formé, sous notre autorité, une commission chargée d'examiner les corrections que M. Fétis a fait subir aux éditions modernes du chant romain;

2° Cette commission, au jour qui sera fixé par son président, s'assemblera à Cambrai pour délibérer sur quelques principes ou points fondamentaux relatifs à ses opérations, se rendra, au moins par quelques délégués, à Bruxelles, auprès de M. Fétis, pour prendre connaissance de son travail, puis nous fera son rapport sur ledit travail, pour être par nous statué ce qu'il appartiendra.

Donné à Cambrai, le 24 novembre 1845.

Signé : † PIERRE, archevêque de Cambrai.

Par mandement : DUPREZ, ch., secrét. gén.

Seconde ordonnance.

Pierre, etc.,

Vu notre ordonnance, en date de ce jour, portant formation d'une commission chargée d'examiner les corrections que M. Fétis a fait subir aux éditions modernes du chant romain, dans le but de rappeler le plain-chant à sa pureté primitive;

Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

1° M. Bernard, l'un de nos vicaires généraux, est nommé président de la commission instituée par notre ordonnance ci-dessus rappelée;

2° Sont nommés membres de ladite commission : MM. Dalennes, grand-chantre de notre église métropolitaine; Delefortrie, chanoine honoraire, secrétaire de notre archevêché; Simon, doyen, curé de Saint-Jacques à Turcoing, qui en sera vice-président; Taffin, doyen, curé de Quesnoy-sur-Deule-Crombé, missionnaire apostolique; Locquet, curé d'Erre; Dupont, vicaire de Saint-Maurice à Lille; et Mazingue, maître de chapelle de l'église de Saint-Étienne à Lille. M. Danjou, organiste de Saint-Eustache à Paris, sera averti du jour où la commission se rendra à Bruxelles, et invité à s'y trouver.

Donné à Cambrai, le 24 novembre 1845.

Signé : ✝ Pierre, archevêque de Cambrai.

Par mandement : Duprez, ch., secrét. gén.

Rapport de la commission.

L'an 1845, le 11 du mois de décembre, la commission formée sous l'autorité de Mgr. l'archevêque de Cambrai pour examiner les corrections que M. Fétis, de Bruxelles, a fait subir aux éditions modernes du chant romain, dans le but de rappeler autant que possible le plain-chant à sa pureté primitive, s'est assemblée chez M. Fétis, représentée par sept de ses membres.

Après avoir montré, dans une longue et intéressante dissertation, que le chant de l'Église doit retrouver sa simplicité et sa pureté primitives à mesure que, remontant le torrent des âges,

et fouillant dans les siècles passés, on se rapproche davantage de saint Grégoire, il fut facile à M. Fétis de conclure que le chant des livres qu'il allait nous mettre sous les yeux l'emporterait d'autant plus sur les éditions modernes du chant romain, qu'il aurait puisé à des sources plus pures et compulsé des manuscrits plus anciens. Or, ce savant, qui s'occupe depuis quarante ans de ce travail, nous a dit avoir consulté 256 manuscrits trouvés tant dans des bibliothèques particulières que dans les bibliothèques publiques de Lille, Cambrai, Paris, Rome, etc., etc. Assez grand nombre de ces manuscrits remontent jusqu'au xe, et même jusqu'au IXe siècle.

Il fit ensuite connaître à la commission qu'il était parvenu à lire ces manuscrits, dont personne avant lui n'avait eu l'intelligence, en remontant de siècle en siècle jusqu'aux plus anciens, et en faisant la part des variantes que chaque manuscrit renfermait.

Il parcourut ensuite l'office entier de Noël, mettant en présence les notations anciennes et la notation moderne, et préférant, parmi les anciennes, celle qui lui paraissait plus convenable au sens des paroles, et se rapprocher davantage du chant en usage à Rome, afin de tendre, autant que possible, à l'unité.

Il faut l'avouer, ces chants anciens diffèrent considérablement de nos chants modernes, mais il n'est aucun membre de la commission qui ne donnât de grand cœur la préférence aux premiers sur les seconds, notamment pour le chant de l'hymne des laudes de Noël et celui du *Te Deum*. A peine osons-nous le dire, et cependant nous le devons à la vérité, le *Te Deum* copié par M. Fétis dans les manuscrits de Rome l'emporte incomparablement sur le chant de nos éditions modernes. Que de simplicité! que d'onction, que de foi dans ce magnifique chant d'Ambroise et d'Augustin! Il paraît être comme l'écho du chant des cieux!

Si toutes les pièces de chant recueillies par M. Fétis répondent à ce que nous avons vu, ce savant passera certainement à l'immortalité, et toutes les générations béniront la mémoire de l'illustre prélat qui aura relevé le culte du Très-Haut en rendant au chant de l'Église une partie de son ancienne splendeur.

En conférant avec M. Fétis, la commission eut la preuve la plus convaincante que la modestie est toujours sœur du savoir. Elle trouva dans ce savant écrivain un homme sans prétention

aucune, écoutant volontiers toutes les observations qui lui étaient présentées, accueillant avec bonheur celles qui lui paraissaient fondées, demandant même de grand cœur des conseils, afin de donner plus de perfection à son travail.

Il fut convenu entre M. Fétis et la commission :

1° Que chaque mode conserverait sa tonalité, et que le bémol ne serait employé que pour éviter le triton. La commission pense avoir sur ce point servi la cause du plain-chant en fournissant le moyen de rapprocher les savants divisés sur l'emploi du bémol et du dièse. Voici comment : elle a montré, et M. Fétis en est convenu, que le bémol et le dièse continus ne se trouvent placés dans nos huit modes que dans les pièces de chant qui appartenaient autrefois aux six modes réformés des quatorze modes des anciens, et qu'ainsi il devient impossible de leur enlever ces accidents sans leur enlever en même temps leur caractère primitif. L'*Ave Maria* appartient au neuvième mode, qui a *la* pour finale et *mi* pour dominante. Le *Veni Creator* appartient au treizième mode et commence par *ut*. De cette sorte, les accidents du bémol et du dièse disparaissent entièrement.

2° Que les barres | ne sépareraient plus chaque mot, mais qu'elles indiqueraient seulement les repos, afin de faciliter l'exécution du chant à ceux qui n'auraient pas une connaissance suffisante du latin ;

3° Que l'on éviterait un chant trop lent, pour ne pas couper trop souvent le sens des paroles ;

4° Que la clef de *fa* sur la deuxième ligne offrant les mêmes résultats que la clef d'*ut* sur la quatrième, on n'emploierait, afin de faciliter le système des clefs, que deux clefs d'*ut* et deux clefs de *fa*, que l'on placerait toujours sur les deuxième et troisième lignes ;

5° Que l'on éviterait, même aux jours de fête, de beaucoup chanter en faux-bourdon, bien que le faux-bourdon rende généralement l'office plus solennel, parce que le faux-bourdon trop multiplié fatigue ;

6° Que l'on placerait toujours la note carrée sur les syllabes longues pour éviter de confondre les syllabes, longues et les brèves ;

7° Que l'harmonie n'étant point incompatible avec l'*ut* naturel dans les deuxième et septième tons, on éviterait avec soin de

le diéser. M. Fétis a reconnu que l'harmonie de ces deux tons faite par M. Mazingue avec l'*ut* naturel offrait un chant plus large, et produisait le plus excellent effet.

La commission croit qu'il est d'une indispensable nécessité que le travail de M. Fétis soit visité jusqu'à la dernière note par quelques uns de ses membres, tant pour le placement des notes que pour la quantité des syllabes.

DUPONT, rapporteur.

Lille, 17 décembre 1845.

NOUVELLES DIVERSES.

*** De nombreuses réclamations nous sont parvenues au sujet de l'interruption qu'ont dû éprouver dans l'envoi du journal les personnes qui ne nous avaient pas exprimé le désir de continuer leur abonnement. Nous leur réitérons l'avis placé en tête des nouvelles du mois de décembre, priant ceux de nos lecteurs de l'année dernière qui continuent leur abonnement de vouloir bien nous faire connaître sans retard leurs intentions.

*** On vient de mettre en vente le mandement de Mgr l'évêque de Langres, dont nous avons rendu compte dans le dernier numéro de la *Revue*. C'est un devoir de conscience pour tous les amis de la musique religieuse de propager cet admirable manifeste, dans lequel l'illustre prélat n'a pas montré moins de courage et d'habileté que dans les luttes qu'il a soutenues sur un autre terrain. Il faut, en effet, beaucoup de courage pour faire, du haut d'une chaire épiscopale, l'apologie du chant ecclésiastique, qu'une opinion très répandue même dans le clergé range au nombre des vieilleries inutiles et des choses barbares. Il faut beaucoup de courage pour proscrire solennellement la musique dramatique, qui règne sans rivales dans les églises où l'on se pique de donner au culte de l'éclat et de la dignité. Il faut un grand courage pour parler de ces choses à une époque où il semble que, dans l'esprit de beaucoup de gens, la science et la vertu sacerdotales soient en raison inverse du goût pour la musique et du désir de s'y appliquer. Déjà, l'année dernière, Mgr l'évêque d'Autun avait fait à son clergé, sur cette matière, des représentations dont nous avons donné connaissance à nos lecteurs. Quelques évêques sont entrés dans cette voie ou se disposent à y entrer; le mouvement qui a commencé doit s'étendre partout, et nul exemple ne peut, mieux que celui de Mgr de Langres, amener ce résultat. La lecture de son instruction pastorale dissipera beaucoup de doutes, et donnera beaucoup à penser à ceux qui n'ont pas jusqu'à présent cru devoir accepter les idées qu'elle énonce.

*** Mgr. l'archevêque d'Auch, dont nous avons déjà signalé dans la *Revue* l'extrême bienveillance à notre égard et le zèle déclaré pour la restauration du chant religieux, a établi auprès de lui un usage qu'il serait bien à désirer de voir adopter ailleurs. Le vénérable prélat réunit pendant certains mois de l'année, à des jours fixés, les curés de la ville et des cantons voisins, qui reçoivent à l'archevêché une hospitalité parfaite. L'objet de cette réunion est une conférence présidée par Sa Grandeur elle-même, et dans laquelle on s'occupe de tous les sujets qui intéressent la liturgie, l'histoire ecclésiastique, l'archéologie. Nous savons que divers articles de la *Revue de la musique religieuse* ont été lus dans ces séances, et que Mgr. l'archevêque a daigné y recommander tout spécialement notre recueil.

*** Les archéologues continuent à se préoccuper de plus en plus des questions relatives à la musique religieuse. Leurs habitudes d'investigation dans les choses du passé les amènent forcément et logiquement aux mêmes conclusions que les personnes qui envisagent ces questions seulement au point de vue du sentiment chrétien et des convenances de la prière publique. Tel est le sens d'une lettre publiée dans les *Annales archéologiques*, et dont l'auteur, M. le comte de Mellet, correspondant des comités historiques et membre de l'Académie de Reims, invite cette compagnie à instituer dans son sein une commission permanente chargée d'étudier la question de la réforme de la musique sacrée, et de faire, aux offices de la cathédrale, avec l'agrément de Mgr l'archevêque, les essais nécessaires pour en amener la solution. Nous faisons des vœux pour que l'Académie de Reims, qui a l'honneur d'avoir pour fondateur et pour président un illustre et savant prélat, qui renferme dans son sein plusieurs ecclésiastiques, qui compte parmi ses membres un homme éminent et spécialement versé dans ces matières, M. L. Fanart, réalise avec succès le plan proposé par M. de Mellet.

D'un autre côté, le congrès archéologique qui va s'ouvrir à Metz le 1er juin prochain n'a point omis dans son programme la question de la musique religieuse. L'histoire de l'orgue en France, le rétablissement des maîtrises, les origines et les caractères de la liturgie messine : tels sont les points proposés aux recherches des membres du congrès. Tous sont importants, même le dernier, qui semble ne renfermer qu'une pure question locale. On doit se rappeler, en effet, que Metz fut une des villes dans lesquelles Charlemagne établit des écoles de chant, dirigées par les chantres qu'il avait fait venir de Rome, et que l'Antiphonaire de Metz, rédigé au IXe siècle par le diacre Amalaire, est le type primordial des rits diocésains de France, c'est-à-dire de la liturgie romaine imposée par les premiers Carlovingiens, mais modifiée dans son adoption par les résistances de l'esprit national. Nous espérons être en mesure de constater les heureux résultats du congrès de Metz pour l'avancement des esprits dans la voie où nous marchons.

*** *L'Ami de la religion*, qui s'était renfermé jusqu'à présent dans la plus stricte réserve à l'égard de la musique religieuse, se décide enfin à rompre le silence. Pour son début, il a la main malheureuse. Il ne trouve rien de mieux à vanter et à recommander qu'un *Stabat* de fraîche date (ce n'est point celui de Rossini), dont il déclare le style *éminemment dramatique!!!* Pour que de pareils jugements puissent trouver place dans un journal qui a la prétention de faire autorité aux yeux du clergé de France, il faut qu'il ait préalablement habitué ses lecteurs, et qu'il se soit habitué lui-même, à accepter en matière d'art chrétien toutes les conséquences de cette ignorance impénétrable et systématique qui oppose un obstacle invincible aux plus pressantes et aux plus légitimes réclamations.

*** L'excellent journal de Nancy, *l'Espérance*, fait exception à la règle du silence que semblent s'être imposé les journaux religieux au sujet des matières que nous traitons. *L'Espérance* est le seul journal qui ait senti et apprécié l'importance du mandement de Mgr l'évêque de Langres, et des autres tentatives de l'épiscopat faites dans le même ordre d'idées : aussi cette feuille a-t-elle

reproduit, dans un de ses derniers numéros, notre article sur les conférences du diocèse de Paris. Nous remercions tous ceux qui combattent avec nous, et nous sommes heureux de pouvoir leur fournir des armes.

*** Si nous nous plaignons aussi souvent de l'indifférence du clergé pour les matières que nous traitons, ce n'est pas parce que l'on peut trouver là un texte commode d'amplifications et de doléances, mais bien parce que chaque jour de nouveaux faits viennent s'ajouter à ceux dont l'expérience nous a instruits. Ainsi nous savons que notre *Revue* est à l'index dans plusieurs séminaires, et nous ne l'avons pas caché à nos lecteurs. Le grand séminaire de Luçon est, à ce qu'il paraît, de ce nombre; on y défend aux élèves la lecture de notre recueil. Nous nous hâtons d'ajouter que cette censure (dont le suffrage de plusieurs évêques nous console d'ailleurs amplement) n'est point à notre égard l'effet d'une préférence motivée par quelque mauvaise note particulière; c'est tout simplement le résultat du système suivi dans ces établissements, où toute étude de chant et de musique est sévèrement interdite aux élèves, tant on craint, à ce qu'il paraît, de voir renaître dans l'Église quelque intérêt pour cet art cultivé autrefois par les plus grands pontifes, et dont la ruine imminente est considérée avec le calme le plus stoïque par le clergé de notre temps.

*** M. Martin, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, fait en ce moment grand bruit d'un nouveau système d'harmonisation du plain-chant qu'il a soumis à la commission chargée par Mgr l'archevêque d'étudier la question de la réforme du chant ecclésiastique. Ce système a obtenu peu de succès auprès des personnes qui en ont entendu l'essai. Nous nous réservons d'en dire notre avis, après que l'auteur l'aura produit devant le public, ainsi qu'il l'annonce, à la messe du jour de Pâques.

A ce sujet, nous ne saurions trop nous élever contre ces réclames inconvenantes, contre ces convocations officieuses par lesquelles on invite le public à venir entendre à l'église, dans un jour de fête, une musique à grand orchestre, exécutée avec le concours des chanteurs des théâtres. Le clergé devrait avoir les yeux sur cet abus qui est formellement réprouvé par les canons (voir *Rituel de Paris*, p. 753, édit. de 1839), et que les plus simples convenances suffiraient pour faire sévèrement proscrire.

*** Le nouvel œuvre de Félicien David, *Moïse au Sinaï*, attendu avec impatience par le public et par les amis de l'auteur, a trouvé auprès du premier un accueil que les indiscrètes apothéoses des seconds ont sans nul doute contribué à rendre plus sévère. L'ingénieux auteur du *Désert* n'a point retrouvé ses inspirations en présence du sujet formidable devant lequel eût tremblé le génie même de Handel; ou plutôt ces inspirations, sans rien perdre peut-être de leurs qualités réelles, mais secondaires, se sont trouvées en complète disproportion avec le sujet. Quoi qu'il en soit, c'est là un échec dont Félicien David prendra sans doute sa revanche, mais qui devra le faire réfléchir sur les dangers d'une réputation faite trop à la hâte et par des amis trop peu désintéressés.

*** Une réunion d'amateurs a exécuté, le 4 avril, au profit de l'œuvre de la Miséricorde, l'oratorio de *Judas Machabée*, de Handel. Bien que ce chef-

d'œuvre date maintenant d'un siècle, il est loin d'avoir épuisé l'admiration que de pareilles beautés feront toujours naître. C'est une des grandes misères artistiques de notre temps que l'excessive rareté des occasions où l'on peut entendre cette musique : aussi nous ne saurions trop louer M. Édouard Rodrigues de son zèle bien connu pour la propagation des grands chefs-d'œuvre de l'art musical et de l'habileté qu'il montre en en dirigeant l'exécution. Les solistes, parmi lesquels nous citerons madame Pernety, MM. le baron de Binder et Bataille, se sont élevés à la hauteur de ces accents sublimes, et les nombreux choristes ont triomphé avec bonheur des difficultés considérables que présente cette musique. Une seconde exécution de cet oratorio doit avoir lieu le 16 avril.

*** On lit dans le *Journal général de l'instruction publique :* « Le délai fixé pour la remise des compositions musicales mises au concours pour former le recueil des chants usuels, moraux, religieux et historiques, est expiré. L'appel fait par M. le ministre de l'instruction publique à tous les hommes de talent a été entendu. Plus de six cents compositions faites sur les sujets choisis par la commission ont été déposées au secrétariat du ministère. L'Allemagne, la Belgique, tous les départements de la France ont envoyé des partitions pour le recueil destiné à l'enseignement musical de nos écoles. »

*** Le conseil supérieur de l'ordre des frères de la doctrine chrétienne vient de décider que la musique ferait désormais partie intégrante de l'enseignement des diverses écoles dirigées par les membres de cet institut. Il y a déjà longtemps que la musique est enseignée dans plusieurs de ces écoles.

Nous applaudissons à cette mesure, que nous avons depuis longtemps appelée de tous nos vœux, et qui est une conséquence naturelle de nos doctrines. Mais nous pensons que si, comme on en a sans nul doute l'intention, cet enseignement doit être principalement appliqué au culte religieux, il doit renfermer avant toute autre chose le chant ecclésiastique, qu'il importe tant de rendre de nouveau populaire; autrement, cette mesure si intelligente n'aura pour résultat que de mettre dans la bouche du peuple les insipides et inconvenantes compositions que la médiocrité fait éclore chaque jour et que le clergé accueille trop souvent avec une si aveugle complaisance.

*** *Langres.* — M. Feltz vient de faire paraître, avec l'approbation de Mgr l'évêque, un court manuel intitulé *Pratique du plain-chant*, et renfermant, avec les principes élémentaires de cette science, le recueil des chants usuels de l'office romain auxquels le peuple prend plus habituellement part. C'est une application naturelle des principes posés par Mgr l'évêque de Langres dans son instruction pastorale, et un moyen de faciliter la pratique du chant en commun, si instamment recommandée par le zélé prélat. Cette petite méthode est rédigée avec une exactitude et une précision qui la rendent digne de la haute approbation dont elle est revêtue. Dans la reproduction des pièces de chant qui forment la plus grande partie de l'ouvrage, M. Feltz a suivi les principes de M. Fétis au sujet de l'emploi du dièse et du bémol. On doit se rappeler que tout ce qui se fait en matière de liturgie dans le diocèse de Langres reçoit une importance particulière de l'intérêt personnel et vigilant qu'y daigne apporter Mgr l'évêque.

*** M. Feltz vient de faire paraître chez madame Canaux un livre de vingt morceaux d'orgue pour l'élévation. Nous entretiendrons nos lecteurs de cet ouvrage.

*** *Orléans.* — M. C. Mantin, professeur à l'école gratuite de plain-chant, vient de publier un *Traité de psalmodie* qui est l'ouvrage le plus complet et le plus exact qui ait encore paru sur cet objet. Nous regrettons seulement que l'auteur de ce travail ne lui ait pas donné une base logique par l'exposition des principes de l'accentuation qui donnent seuls la raison des préceptes reçus en cette matière, ainsi que les moyens de poser des règles exemptes d'arbitraire et rigoureusement exactes. La *Revue* publiera prochainement quelques nouveaux éclaircissements à ce sujet.

*** *Blois.* — Quelques symptômes de régénération commencent à se faire sentir dans cette ville, jusqu'à présent bien arriérée. Il y a un an, un de nos collaborateurs put s'assurer de cette triste réalité en entendant exécuter à la cathédrale des motets du P. Lambillote, et il est peu probable que le goût de cette musique y soit déjà passé. Nous comptons beaucoup, pour ramener la nouvelle génération cléricale du diocèse de Blois à de plus pures traditions, sur le zèle et la science de M. l'abbé Chouanet, directeur des études au petit séminaire, et qui fait dans cet établissement un cours de musique d'après les principes que nous cherchons à propager.

*** *Boulogne-sur-Mer.* — L'École de musique fondée par la ville est en pleine activité. La classe de solfége, dirigée par M. Vervoitte, a compté dès son ouverture deux cent soixante élèves, dont quatre-vingts adultes. L'habile professeur enseigne d'après la méthode Wilhem, complétée dans sa partie pratique par les exercices renfermés dans la *méthode concertante* de Choron.

*** *Pau.* — On a établi dans cette ville aux frais des fabriques des deux paroisses un cours de chant qui est dirigé par l'organiste de l'église Saint-Martin. On a adopté et mis en pratique avec intelligence la méthode Wilhem, et déjà on peut apprécier d'excellents résultats. Par malheur, ce cours reste sans application; on ne conduit pas les élèves aux offices pour chanter, on n'exécute avec leur concours aucune des parties du plain-chant : dans l'église Saint-Martin, la place manque; dans l'autre paroisse, on se contente d'un chœur de jeunes filles qui exécutent des cantiques. De sorte que l'utile institution d'un cours de chant ne peut pas produire les effets qu'on doit en attendre. Il suffira, nous le pensons, de signaler cette inconséquence, pour que les soins des administrateurs de ces deux paroisses la fasse disparaître. Il y a dans le Béarn un grand nombre de belles voix, et c'est une des contrées où le chant ecclésiastique pourrait refleurir plus promptement.

*** Si, comme nous l'avons dit souvent, les organistes espagnols pullulent dans le Midi et y corrompent le goût de la musique religieuse, il y a en revanche quelques exceptions que nous devons signaler. M. Andersch, organiste à Mont-de-Marsan, est de ce nombre : c'est un artiste consciencieux et habile qui pourrait occuper avec distinction un poste bien plus important. M. Andersch est né en Allemagne, et c'est là qu'il a reçu les principes qui le dirigent.

*** M. d'Argens, organiste de la métropole d'Auch, est mort le mois dernier dans un âge peu avancé. Cet artiste avait beaucoup de réputation dans le pays qu'il habitait. Son frère, qui a été appelé à lui succéder, est un artiste instruit et qui étudie avec soin, pour les imiter, les meilleurs auteurs allemands, et en particulier l'excellent Rink.

*** Parmi les choses déplorables dont notre siècle a gardé l'habitude, il faut compter ces tristes exploitations de l'enfance au moyen desquelles on transforme en virtuoses des êtres à peine sortis du berceau, ce qui, outre des inconvénients plus graves, a d'ordinaire celui d'arrêter dans son germe le développement de facultés réelles. Tel n'est point l'enfant que nous avons entendu il y a quelques jours exécuter avec tant de goût et d'expression, avec un sentiment si pur et un accent si vrai, tout un répertoire de grande musique classique de piano. Le jeune Camille Saint-Saens atteint à peine sa dixième année, et déjà tous les secrets du grand style semblent s'être révélés à son intelligence, non par des procédés d'imitation et des recettes d'exécution avec lesquels certains maîtres enseignent à produire de *l'effet*, mais par un instinct inné du beau qui peut seul en faire naître l'impression dans l'âme de l'auditeur. Aussi est-ce bien plutôt ce précieux instinct, et non seulement l'habileté mécanique des doigts, que le maître de cet enfant, M. Camille Stamaty, s'est attaché à développer, et ce but il l'a atteint en nourrissant exclusivement son élève des compositions qui, depuis Handel et Bach jusqu'à Mozart et Beethoven, ont formé à l'art musical une couronne si éclatante et si variée. M. Stamaty, professeur éminent, non moins que pianiste de l'ordre le plus élevé, est du nombre des artistes qui, luttant avec courage contre les entraînements de la mode, continuent à propager les traditions du grand style instrumental : aussi les talents qu'il forme ne sauraient rien avoir de commun avec les petits *prodiges* qu'une coupable industrie offre à l'étonnement du public. Ceux-ci se jouent péniblement des difficultés stériles et des monotones complications de ce qu'on appelle exclusivement aujourd'hui la musique moderne; celui-là, au contraire, n'a de goût que pour les beautés saines et vigoureuses des grands maîtres, quelle que soit d'ailleurs la différence de style qui les sépare. Ainsi l'avons-nous vu passer sans affectation comme sans embarras des *suites* de Handel au *clavecin tempéré* de Bach, et de celui-ci à un admirable *concerto* de Beethoven. Des épreuves aussi périlleuses, et néanmoins si complétement et si facilement surmontées, sont à nos yeux le signe d'une grande vocation et le présage d'une belle carrière. Mais ne soulevons point les voiles impénétrables de l'avenir; ne hâtons point par des vœux intempestifs le moment redoutable où l'enfant, se transformant en artiste, verra s'agiter devant lui les fantômes souvent trompeurs des succès et de la gloire. Puissiez-vous, enfant, vivre de longues années encore sous l'aile de votre mère à l'abri de ces dangereuses illusions; et lorsque le temps sera venu de les affronter, puisse le souvenir de ces années heureuses vous préserver de ces vertiges qui sont d'autant plus à craindre qu'on s'élève davantage au dessus du niveau commun des facultés humaines !

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.

DES ORIGINES
DU PLAIN-CHANT
OU CHANT ECCLÉSIASTIQUE,

DE SES PHASES,
DE SA CONSTITUTION DÉFINITIVE DANS L'ÉGLISE CATHOLIQUE ET ROMAINE,
DE SES ALTÉRATIONS, DES ENTREPRISES FORMÉES POUR SA RESTAURATION,
ET DES SOURCES OU IL FAUT PUISER POUR L'OPÉRER.

(Quatrième article.)

SOURCES POUR LES MATINES, HEURES CANONIQUES ET VÊPRES (1).

Bréviaires notés.

31. *Breviarium romanum cum notis gothicis*, superbe manuscrit sur vélin, du Xe siècle, noté en notation lombarde, in-fol.; dans la Bibliothèque ambroisienne de Milan, E, 53.

32. Bréviaire romain noté, très grand et très gros manuscrit in-folio sur

(1) J'ai oublié de mentionner dans la liste des Graduels qui ont de l'intérêt, et dont le chant est généralement bon, deux manuscrits qui se trouvent dans la Bibliothèque *Angelica* à Rome, quoiqu'ils aient été écrits en Allemagne. Le premier, coté T, 7, 11, est noté en notation allemande ou gothique sur une portée de cinq lignes rouges; il est en partie de la fin du XIIIe siècle, et en partie de la fin du XIVe. L'autre, coté S, 1, 2, a été écrit en Bohême, et terminé dans l'année 1385; il est noté également en notation allemande sur quatre lignes, dont deux sont rouges pour les clefs de C et de F, et les autres noires.

Un autre manuscrit, très intéressant pour les messes, se trouve dans la même Bibliothèque sous le n° D, 5, 17; il est du XIIe siècle, et contient beaucoup de *Kyrie*, de *Gloria* et de *Tropes*, *proses*, etc., comme le manuscrit de Laon

vélin, du xe siècle, dans la Bibliothèque royale de Bruxelles, sous le n° 355, mal indiqué dans le catalogue imprimé des manuscrits de cette Bibliothèque comme un antiphonaire du XIIe siècle.

Le rédacteur du catalogue a été trompé par la première page, qui n'appartient pas au manuscrit, et qui est d'une époque postérieure. Cette page commence par ces mots : *In nomine Domini incipit liber matutinalis.* La première page véritable du manuscrit a été déchirée ; la deuxième commence par la première leçon des matines du premier dimanche de l'Avent, dont les premiers mots sont : *Visio Isaiæ filii Amos.* La notation du manuscrit est en caractères saxons fort bien formés et placés avec exactitude.

33. *Breviarium romanum cum cantu*, beau manuscrit du XIe siècle, noté en notation lombarde avec une ligne rouge, gr. in-folio, dans la Bibliothèque du Vatican, pl. XXXIX, G. 19.

34. Bréviaire noté du XIe siècle, fonds Mazarin, à la Bibliothèque royale de Paris, n° 742, in-4.

La notation est lombarde, à points superposés, très facile à lire. A la page 165 (verso), il y a un passage en harmonie à deux parties.

35. *Breviarium romanum cum notis musicis sæc. XI*, in-fol., à la Bibliothèque bodléenne d'Oxford, sous le n° 4112.

La notation est saxonne avec une multitude de neumes compliqués et d'une lecture difficile.

36. Bréviaire noté du XIIIe siècle, très gros in-4 sur vélin, dans ma bibliothèque ; notation saxonne remplie de neumes d'une lecture difficile.

Le manuscrit commence par le premier répons du premier nocturne des matines au premier dimanche de l'Avent, *Aspiciens à longe*, etc.

Tous ces bréviaires sont complets, à l'exception des hymnes, qui ne se trouvent ni dans les très anciens bréviaires, ni dans les antiphonaires d'une époque reculée ; mais l'ordre des répons, des antiennes et des psaumes est très différent dans les anciens ma-

(Voy. le n° 30 dans le troisième article). La notation est lombarde, très bien rangée sur quatre lignes, dont deux sont tracées dans l'épaisseur du vélin ; la troisième, jaune, est destinée à la clef de C, et la quatrième, verte, est pour la clef de F

nuscrits de ce qu'il est aujourd'hui ; car le bréviaire dont on suit maintenant les rubriques n'a été fixé tel qu'il est que dans un temps fort rapproché de nous. Les fautes de quantité qu'on remarque dans les hymnes de toutes les éditions du bréviaire publiées dans le XVIIIe siècle n'ont même été corrigées que récemment. Dans tous les anciens bréviaires notés qui sont ici indiqués, au lieu du répons *Obsecro, Domine*, qui est dans nos bréviaires, on trouve celui qui commence par ces mots : *Audite verbum Domini*, que nous n'avons qu'après la huitième leçon, au troisième nocturne ; les différences de ce genre sont multipliées. D'autres répons ou antiennes, qui se trouvent dans les anciens bréviaires, ont disparu de ceux qui sont maintenant en usage, tandis qu'il s'en est introduit, dans les éditions du bréviaire publiées depuis le concile de Trente, qui n'existaient pas auparavant. Par exemple, au lieu des trois antiennes et des trois psaumes de chaque nocturne, dans les matines, qui sont dans la liturgie actuelle, on ne trouve qu'une antienne et un psaume dans les très anciens bréviaires notés.

J'ai vu dans les grandes bibliothèques plusieurs autres bréviaires notés ; mais ils appartiennent aux XIVe et XVe siècles, sont notés en plain-chant ordinaire et offrent peu d'intérêt.

Antiphonaires.

37. *Antiphonale vetutiss. cum siglis musicis*, mss. daté du 17 novembre 886, sur vélin, petit in-folio dont la notation saxonne est très fine, très serrée et surchargée de neumes compliqués.

Le mauvais ordre de cette notation m'avait fait craindre de ne pouvoir en tirer aucunes lumières pour l'objet de mes recherches, quoique le manuscrit fût d'un haut intérêt par sa date ancienne ; mais un examen très minutieux du manuscrit me fit reconnaître que sa notation est composée de signes d'intonations déterminées, dont les monuments sont rares et n'appartiennent qu'aux époques les plus reculées. Dès lors il ne me fut pas difficile de traduire en notation moderne les signes de cet antiphonaire dont j'ai tiré quelques bonnes leçons très curieuses. Cet antiphonaire est conservé comme une relique dans une armoire au Muséum britannique. J'en dois la communication à l'obligeance de M. le Conservateur de cette belle bibliothèque.

38. *Antiphonarium vetus albiense*, mss. du XIIe siècle qui contient aussi les chants du Graduel, à la Bibliothèque royale de Paris, dans l'ancien fonds, sous le n° 776, in-fol.

Cet antiphonaire est très curieux par la notation saxonne antique avec des signes accessoires qui déterminent la valeur des intonations; mais il ne faut le consulter qu'avec prudence, car il contient des chants gallicans mêlés au chant romain.

39. *Antiphonarium cum notis musicis*, mss. du XIIIe siècle, à la Bibliothèque royale de Paris, n° 778, in-folio.

Ce manuscrit contient aussi des *Kyrie* farcis en latin. La notation est lombarde à points superposés, avec trois lignes tracées dans l'épaisseur du vélin, et une quatrième rouge pour la clef A. Ces quatre lignes ont chacune une clef, dans cet ordre : D, F, a, c, c'est-à-dire *ré, fa, la, ut*; et par ce secours, la notation est d'une lecture très facile.

40. *Antiphonale vetus duplex, cum hymnis sacris ac notis musicis*, mss. du XIIIe siècle, à la Bibliothèque bodléenne d'Oxford, sous le n° 752, 110, in-folio m. Antiphonaire très complet, noté en notation saxonne des premiers siècles, avec beaucoup de neumes.

41. *Vetus Antiphonale* (*et Graduale*) *arelatense cum notis*, mss. in-fol., à la Bibliothèque royale de Paris, n° 780, in-folio, du XIIIe siècle. Notation lombarde de transition.

Ce manuscrit contient des chants particuliers du diocèse d'Arles mêlés parmi les chants de l'antiphonaire et du graduel romains. Il n'est intéressant que par sa notation, qui marque clairement le passage de la notation lombarde à la notation du plain-chant.

42. *Antiphonæ et Versus sibyllæ*, mss. du XIIIe siècle, à la Bibliothèque royale de Paris sous le n° 781, et qui provient de l'église Saint-Martial de Limoges. La notation est lombarde et assez curieuse par sa forme.

43. Antiphonaire noté en plain-chant, du XIIIe siècle, in-4 sur vélin, dans ma bibliothèque.

Cet antiphonaire commence à l'invitatoire des matines de Noël; il est, du reste, complet pour toute l'année, et l'on trouve à la fin les vêpres des morts, le chant du psaume *Venite exultemus* dans les huit tons, *in extenso*, et les hymnes. La notation du

chant, très menue sur une portée rouge de quatre lignes, est d'une grande correction ; elle appartient au commencement du XIIIe siècle. Je considère le manuscrit de cet antiphonaire comme un des meilleurs, dans la notation usuelle du plain-chant, parmi ceux dont je me suis servi.

44. *Antiphonale romanum*, mss. de la fin du XIIIe siècle, in-folio sur vélin, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, sous le n° 155.

C'est un bon manuscrit, en général; mais il doit être consulté avec prudence, parce qu'en plusieurs endroits on y voit des traces de grattage et de remaniement du chant, comme en plusieurs autres manuscrits qui ont passé sous mes yeux, et qui semblent avoir été faits après le concile de Trente.

La Bibliothèque royale de Bruxelles possède un assez grand nombre d'antiphonaires des XIIIe, XIVe et XVe siècles; mais la plupart renferment un mélange de chant monastique et romain; j'ai dû les écarter de mon travail. Celui que je viens d'indiquer est le seul dont j'aie pu tirer quelque utilité. J'y ai trouvé de bonnes leçons des grands *répons*, auxquelles le caractère primitif oriental de cette espèce de chants a été bien conservé.

45. *Collectæ Antiphonæ cum notis musicis*, mss. du XIIe siècle, in-folio sur vélin, à la Bibliothèque de la ville de Cambrai sous le n° 30.

La notation de ce manuscrit, en neumes placés sur une portée de cinq lignes rouges, est semblable à celle du graduel de Reims (Voyez le n° 24 au troisième article). Il y a dans ce manuscrit de bonnes leçons pour les antiennes.

46. *Antiphonæ et Hymni cum notis musicis*, mss. du XVe siècle, in-folio sur vélin, à la Bibliothèque royale de Paris sous le n° 787, ancien fonds.

Quoique ce manuscrit ne remonte qu'au XVe siècle, il mérite quelque attention, car il paraît avoir été exécuté en Italie, et vraisemblablement à Rome. Les leçons en sont bonnes.

47. *Antiphonarium cum notis musicis*, mss. du XVe siècle, à la Bibliothèque royale de Paris, n° 1327, in-8. Bon manuscrit noté en plain-chant ordinaire, sur une portée de quatre lignes.

Responsaires.

Les livres qui contiennent seulement les répons longs et brefs

ont été extraits des anciens bréviaires notés, dont le volume était trop considérable pour la commodité des chantres. Je ne connais pas de responsaire d'une époque plus ancienne que le XIIe siècle. Ces livres sont assez rares ; mais ils sont très utiles à consulter, parce que leur notation, presque toujours lombarde sur une portée de deux ou quatre lignes, éclaircit les incertitudes des très anciens manuscrits du bréviaire.

48. *Responsale vetus*, beau mss. du XIIe siècle, sur deux lignes, verte et rouge, avec deux autres lignes tracées dans l'épaisseur du vélin, en notation lombarde à neumes multipliés, dans la Bibliothèque ambroisienne de Milan, in-folio D. 27, 3.

Les leçons de ce responsaire sont excellentes ; on y voit dans de nombreux passages en notes brèves les ornements en usage dès l'introduction de ces chants orientaux dans le chant romain.

49. *Responsale romanum*, mss. du XIIIe siècle, en notation lombarde à neumes sur une portée de quatre lignes rouges, dans la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, in-fol. 183, F.

50. *Responsale vetus cum notis*, mss. du XIIIe siècle, dans la Bibliothèque de la ville de Valenciennes, in-folio, coté A, 5, 2.

La notation de ce manuscrit est semblable à celle du graduel de Reims (Voyez n° 24, 3e article).

51. *Responsorium romanum*, mss. du XIVe siècle in-8 carré, qui se trouve dans ma bibliothèque.

La notation de ce manuscrit est en lombarde dégénérée ou gothique, sur une portée de quatre lignes, dont une rouge pour la clef de *fa*.

Hymnaires.

Ainsi que je l'ai dit, les hymnes ne se trouvent dans aucun bréviaire noté : or, ce genre de livres de chant est, pour les matines, heures canoniques et vêpres, ce que le missel antique est pour les messes ; c'est-à-dire le recueil le plus ancien et le plus complet des chants de ces offices. L'absence des hymnes y est aussi générale que l'absence des *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* des missels ; et de même qu'on ne trouve ces *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* que dans un très petit nombre de graduels, de même on ne voit aussi que bien rarement les hymnes dans les antiphonaires. Il y a pour

celles-ci des recueils particuliers que j'appelle *hymnaires*. C'est ce qui m'a fait penser qu'il en doit exister aussi du même genre pour les *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* des messes. Je ne cite ici que les recueils d'hymnes que j'ai vus et dont j'ai fait usage.

52. *Hymni veteris ecclesiæ cum notis et interlineari translatione anglo-saxonica*, mss. du XIe siècle, dans la Bibliothèque bodléenne à Oxford, n° 5218, 107, in-4.

La notation de ce précieux manuscrit est saxonne à signes d'intonation déterminée.

53. *Liber Hymnorum cum notis musicalibus*, mss. du XIIIe siècle, à la même Bibliothèque, n° 1626, 25, in-folio.

Notation saxonne mal rangée et d'une lecture difficile.

54. *Hymni et Prosæ*, mss. du XIIIe siècle, dans la Bibliothèque de Laon, in-folio, n° 43.

55. *Hymni totius anni*, mss. du XIIIe siècle, à la Bibliothèque Saint-Marc de Venise, in-folio, n° 189, F.

La notation de ce manuscrit est en neumes lombardes placées sur une portée de quatre lignes dont deux noires, une verte pour le *fa* et une rouge pour l'*ut*. C'est un très précieux recueil, à cause de la bonté des leçons.

56. *Liber Hymnorum romanorum*, mss. du XIVe siècle, in-4 sur vélin, en notation de plain-chant sur une portée de quatre lignes rouges, dans ma bibliothèque.

Il faut voir aussi pour les hymnes les numéros 30, 31, 40, 45 et 46 indiqués précédemment. Je me suis servi de tous ces recueils dans mon travail pour la restauration du chant romain.

Psautiers notés.

Les livres anciens où l'on peut trouver le chant des psaumes complet sont fort rares. Ces livres sont particulièrement utiles pour les finales qui ont souvent des différences considérables, et qui ne sont pas uniformes dans toutes les églises. Les variations qu'on trouve dans ces finales remontent déjà à une époque reculée. De là vient que le *Directorium chori* de Guidetti même présente pour les chants du même ton des finales différentes. Les psautiers dont l'indication suit sont ceux dont je me suis servi.

56 *bis*. Psautier saxon et latin, en notation saxonne à signes d'intonations déterminées, au Musée britannique de Londres; précieux manuscrit du IXe siècle.

57. *Psalmi et Hymni cum notis*, mss. de la Bibliothèque royale de Paris, n° 1327, in-8, noté en caractères de convention semblables aux notes de Tiron; ce précieux manuscrit est du Xe siècle.

58. *Psalterium cum hymnis et antiphonis sæculi XIII*, dans la Bibliothèque de la ville de Cambrai, n° 31, petit in-folio.

La notation de ce manuscrit est en neumes lombards sur une portée de quatre lignes rouges.

59. *Psalterium romanum*, mss. du XIIIe siècle, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 5074, in-4.

60. *Psalterium lirinensis monasterii*, mss. de la Bibliothèque royale de Paris, n° 767, in-folio, qui paraît être du XIVe siècle.

On trouve aussi des antiennes et des hymnes dans ce recueil, dont la notation est à peu près celle du plain-chant moderne.

Offices particuliers des fêtes solennelles et des saints.

On trouve dans les grandes bibliothèques une multitude de livres de chant pour des fêtes solennelles ou pour des jours de saints; beaucoup ne sont que des extraits de bréviaires notés ou d'antiphonaires; mais quelques uns sont précieux par les anciennes leçons qu'ils contiennent : tels sont les deux manuscrits de Florence où l'on trouve les fêtes de la Pentecôte et de l'Assomption; tel est celui qui renferme l'office du Saint-Sacrement, et qui est en ma possession; celui-là appartient certainement au temps même où cet office a été composé par saint Thomas d'Aquin.

A l'égard des livres de chant pour les fêtes de saints, il faut les comparer avec de bons graduels et de bons antiphonaires; car souvent ils contiennent des chants particuliers pour des localités qui se sont placées sous le patronage de l'un ou de l'autre de ces saints. Il a été imprimé en France une immense quantité de livres de ce genre; il serait bon de les revoir et de les corriger avec goût, car on ne trouverait pas dans les livres romains de chants assez solennels pour les fêtes patronales des villes ou des églises.

Rituels.

On peut affirmer que chaque diocèse a des usages liturgiques qui lui sont particuliers; de là la diversité des rituels; diversité qui ne se fait pas seulement remarquer par les différences des textes, mais par celles du chant des prières communes. Par exemple, j'ai comparé dans quarante-sept rituels des églises de France, de Belgique et de l'Allemagne, le répons qui se chante dans les funérailles, lorsque le corps entre dans l'église : *Subvenite sancti Dei*, etc., et j'ai trouvé dans tous des différences si considérables, que j'avais peine à me persuader que tous ces chants eussent la même origine. La nécessité de l'unité liturgique dans les églises catholiques a été démontrée en ces derniers temps par de savants hommes qui, par leur mérite et par leur position, ont une grande autorité, particulièrement par l'illustre abbé de Solesme, Dom Guéranger. Il ne m'appartient pas de traiter de semblables questions; mais, en ce qui concerne le chant, je dirai qu'il en est du rituel comme du graduel et de l'antiphonaire, il faut courir aux anciennes sources romaines pour le réformer. La plupart des grandes bibliothèques sont riches en manuscrits de ce genre; je citerai, par exemple, les manuscrits 937 et 938, in-folio, de la Bibliothèque royale de Paris, 1210, in-4°, et 1432, in-8° de la même bibliothèque, 1304 et 1506 de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Ce dernier, qui est du commencement du XIIe siècle, et le rituel du XIIIe que je possède, sont les meilleurs que je connaisse; ils m'ont été d'une grande utilité pour la restauration des chants qui ne sont contenus ni dans le graduel ni dans l'antiphonaire.

Je n'ai pas prétendu citer tous les manuscrits anciens des livres de chant romain qu'on peut trouver dans les bibliothèques publiques et particulières; car il en est un très grand nombre que j'ai vus et que j'ai passés sous silence. Pour ne parler que des seuls antiphonaires, la Bibliothèque royale de Bruxelles en contient *vingt-sept romains* que je n'ai pas cités, quoique je les aie tous compulsés (n°s 140, 210, 223, 268, 2032, 5638, 5640 à 5648, et 6424 à 6436). Je me suis attaché principalement à ce qui m'a donné de bonnes leçons authentiques ou m'a fourni quelque éclaircissement utile sur des cas particuliers.

En résumant tout ce qui précède concernant les sources les plus authentiques des plus anciennes traditions du plain-chant romain, et conséquemment des plus pures, on remarque :

1° Que les manuscrits des VIIIe, IXe et Xe siècles, improprement appelés *antiphonaires*, et les missels notés en notation lombarde ou saxonne dont l'époque n'est pas antérieure à la fin du XIIe siècle, fournissent les leçons les meilleures et les plus uniformes pour les *introïts*, *graduels*, *offertoires* et *communions* des dimanches et fêtes principales de l'année, à l'exception de celles de la Trinité et du Saint-Sacrement; mais qu'on y chercherait en vain les *Kyrie, Gloria in excelsis, Credo, Agnus Dei*, et que ces chants ne se trouvent que dans des graduels de temps postérieurs au XIIe siècle, ou dans des recueils particuliers, avec les tropes ou antiennes des messes, dont la plupart ont été supprimés par le concile de Trente, et avec les séquences ou proses;

2° Que les bréviaires notés en notation lombarde ou saxonne sont pour le chant des matines, heures canoniques et vêpres, ce que les missels des premiers temps sont pour les messes, et que c'est dans ces anciens bréviaires qu'il faut chercher les traditions les plus pures pour les antiennes, grands répons, versets et intonations des psaumes ; mais que les hymnes et les répons brefs ne se trouvent que dans les livres particuliers que j'ai appelés *hymnaires*, dans les recueils mixtes intitulés *Prosæ et Hymni*, et dans les antiphonaires notés en plain-chant depuis la fin du XIIe siècle;

3° Que les rituels les plus anciens et d'origine romaine sont le complément nécessaire des missels et bréviaires notés pour le chant des funérailles, de l'office des morts, des processions, et de certaines cérémonies spéciales de l'église.

Telles sont les sources pures du chant de toutes les parties de l'office divin. En elles seulement existent les moyens salutaires pour rappeler le chant ecclésiastique à sa belle simplicité primitive, simplicité qui n'excluait pas la variété, ou plutôt qui en était inséparable; car qui connaît bien le chant ancien, sait que ce n'est qu'en lui qu'on trouve la diversité des styles, en raison de l'origine orientale ou occidentale de ses diverses parties; tandis que le chant dégénéré des temps modernes est empreint d'un caractère de monotonie insupportable. Ce n'est, dis-je, que dans les sources pures des plus anciens missels, bréviaires notés

et rituels, qu'on peut trouver des moyens efficaces pour rappeler le chant de l'Église à sa riche simplicité et à son unité, pour faire cesser enfin la monstrueuse anarchie qui, par des circonstances diverses, s'est introduite dans ce chant et répugne autant au goût, au bon sens, qu'à l'esprit de l'Église.

Que si l'on veut connaître jusqu'où va cette anarchie, il suffira de rassembler, je ne dis pas toutes les éditions de missels, graduels, antiphonaires, vespéraux, rituels, processionnaux, qui ont été publiés dans les pays catholiques depuis la fin du xve siècle; car l'entreprise serait impossible pour un particulier; un gouvernement même ne la réaliserait qu'avec beaucoup de peine, quelles que fussent les ressources dont il peut disposer; mais seulement quelques unes des éditions les plus importantes, en commençant par les plus anciennes, et descendant jusqu'à celles de notre temps, publiées en Italie, dans les divers États catholiques de l'Allemagne, en Espagne, en Portugal, dans les grandes villes de France, et dans celles de la Belgique. Le savant abbé Baini, dont l'autorité est importante en cette matière et par sa position de directeur de la chapelle pontificale de Rome, et par sa longue expérience du chant ecclésiastique, et par ses recherches érudites, dit (1) que toutes les éditions de livres de chant imprimées en France, en Allemagne, en Espagne et dans les Pays-Bas, qu'il a vues et comparées, sont remplies de variétés et d'altérations *capricieuses;* cependant ce qu'il en connaissait n'était rien en comparaison de ce que je lui fis voir, pendant mon séjour à Rome, en 1841, dans certains chants de répons et d'antiennes, extraits d'un très grand nombre de graduels, d'antiphonaires, de vespéraux, etc., et dont les variétés se présentaient sous *soixante-douze formes* plus ou moins différentes! Plusieurs fois il s'écria en parcourant ces variétés: *Non n'é più canto gregoriano!* Telle était l'opinion de celui à qui S. S. N. S. P. le pape qui gouverne en ce moment l'Église, daigna me renvoyer, lorsque je lui rendis compte de mon travail pour la restauration du chant romain à l'usage des églises de France et de Belgique, en me disant : *Voyez l'abbé Baini, et causez avec lui de votre entreprise; c'est un savant homme qui mérite toute votre confiance.*

(1) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, parte 3^a, cap. III.

Quant à moi, je ne crains pas de dire, et chacun peut vérifier l'exactitude de l'assertion, que la dégénération du chant grégorien ne saurait être plus complète qu'elle l'est parmi nous; que non seulement chaque diocèse, mais chaque ville, je dirai presque chaque église a ses traditions reproduites dans des multitudes d'éditions qui propagent et augmentent la confusion de siècle en siècle, et presque d'année en année; et remarquez que je ne parle ici que du chant qui porte encore le nom de *romain*, malgré les incroyables altérations qui s'y sont introduites; car si je voulais entrer dans l'examen des chants auxquels on a donné des noms particuliers, comme le *parisien*, le *troyen*, le *lyonnais*, l'*orléanais*, le chant de Rouen, celui de Sens, celui de Noyon, etc., ce serait bien autre chose! Bien que le point de départ de tous ces chants soit le grégorien mêlé d'ancien gallican, le schisme liturgique auquel ils sont intimement liés est du moins avoué par les noms qu'on leur a donnés. Il n'y a point d'erreur de la part des ecclésiastiques et des chantres qui suivent l'usage de ces chants : ils savent que ce n'est pas le romain, que ces chants ont été composés dans les temps modernes, et quelques uns d'entre eux en composent qui sont adoptés ensuite pour l'usage de leurs églises. Qu'on ouvre la plupart des traités de plain-chant, même des meilleurs, tels que ceux de Jumilhac et de Léonard Poisson, on y verra des règles pour composer des chants de ce genre : on y parle à chaque instant de la composition du plain-chant; et dans beaucoup de diocèses français, l'opinion généralement répandue est que les chants modernes sont supérieurs au chant romain, considéré comme monotone et traité de *gothique*. Les chantres, chez qui cette opinion est enracinée, seraient fort étonnés d'entendre l'abbé Baini leur tenir ce langage :

« Les anciennes mélodies du chant grégorien sont absolument » inimitables. On peut les copier, les adapter, Dieu sait com- » ment, à d'autres paroles; mais en composer de nouveaux com- » parables aux anciens, on ne saurait le faire, et personne ne » l'a fait. Je ne dirai pas que la plus grande partie de ces chants » fut l'ouvrage des premiers chrétiens; que quelques uns ap- » partiennent à l'antique synagogue, et qu'ils sont nés, s'il » m'est permis de me servir de cette expression, quand l'art » était vivant; je ne dirai pas que beaucoup sont les œuvres de

» saint Damase, de saint Gélase, et principalement de saint » Grégoire-le-Grand, pontifes illuminés de l'esprit de Dieu » pour cette mission; je ne dirai pas que quelques uns de ces » chants ont pour auteurs les moines les plus saints et les plus » doctes qui fleurirent sous les VIIIe, IXe, Xe, XIe et XIIe siècles, » et qui, avant de les écrire, s'inspiraient par le jeûne et par la » prière; je ne dirai pas, bien que cela soit évident par une » multitude de monuments encore existants, qu'avant de com- » poser un chant ecclésiastique, les auteurs considéraient la » nature, la forme et le sens des paroles, les circonstances dans » lesquelles il devait être exécuté, et qu'en prévoyant le résultat, » ils se plaçaient dans le mode ou ton dont l'élévation ou la » gravité, le mouvement ou manière de procéder, soit par le » placement des demi-tons, soit par les formes particulières de » modulations, soit enfin par le mouvement propre de la mélo- » die, y correspondaient le mieux; établissant des différences » entre le chant de la messe et celui de l'office; qu'ils avaient » soin de faire qu'autre fût le caractère du chant pour l'introït, » autre pour le graduel, autre pour le trait, autre pour l'offer- » toire, autre pour la communion, autre pour les antiennes, » autre pour les répons, autre pour la psalmodie après l'antienne » de l'introït, autre pour la psalmodie dans les heures canoni- » ques, autre pour le chant qui devait être exécuté à voix seule, » autre pour le chant du chœur : et tout cela dans l'extension » limitée de quatre, cinq ou six intervalles, et quelquefois, mais » rarement, de sept ou huit. Je ne dirai, je le répète, rien en » particulier de ces choses; mais je dis que de tous ces mérites » réunis résulte, dans l'ancien chant grégorien, un je ne sais » quoi d'admirable et d'inimitable, une finesse d'expression in- » dicible, un pathétique qui touche, un naturel élégant et facile, » toujours frais, toujours nouveau, toujours fleuri, toujours » beau, qui ne se fane pas, qui ne vieillit point; tandis qu'on » reconnaît immédiatement que les mélodies des chants changés » ou ajoutés, depuis le milieu du XIIIe siècle jusqu'à l'époque » actuelle, sont stupides, insignifiants, fastidieux et gros- » siers (1). »

Telle est l'opinion d'un des meilleurs juges du véritable chant

(1) *Memorie storico-critiche*, etc., t. II, p. 81.

romain et du chant moderne, opinion qui, bien que présentée d'une manière rude et tranchante, n'en est pas moins d'une justesse inattaquable. Mais, il ne faut pas l'oublier, c'est du chant romain pur et des premiers temps que parle l'abbé Baini dans ce passage remarquable, c'est-à-dire de celui qu'on retrouve dans les sources les plus anciennes, et non de ce chant capricieux dont la plupart des éditeurs nous offrent les leçons corrompues! Dans un prochain article, je ferai voir quelles sont les différences de style et de mérite des chants qui appartiennent à l'une ou l'autre de ces sources, et je ferai connaître quelles ont été les causes de corruption, et les circonstances dans lesquelles celles-ci se sont développées.

Fétis père.

LE MOIS DE MARIE.

On connaît notre opinion sur la musique religieuse moderne en général, et sur les cantiques en particulier. Nous croyons que depuis trois siècles l'art est sorti de ses voies, et que les maîtres les plus illustres, aussi bien que les auteurs des romances vulgaires, n'ont pas écrit une œuvre musicale dans laquelle les vraies conditions du style religieux fussent rigoureusement observées. Mais cet abandon des lois essentielles du goût et de la convenance dans l'art religieux est surtout manifeste dans les compositions en langue vulgaire, et ce genre de musique est le plus funeste de tous.

Les messes de Mozart, de Cherubini, de Beethoven, sont, comme nous l'avons déjà fait remarquer, des productions qui n'étaient destinées qu'à des chapelles royales, et qui n'intéresseront jamais que des personnes initiées aux secrets de la science musicale; mais les cantiques, les petits motets pour le salut, ce que les Allemands appellent *musica ruralis*, cela est fait pour le peuple, on lui apprend cette musique, et bien qu'elle ne soit ni assez simple ni assez facile, il vient à bout cependant de la graver dans sa mémoire et dans son esprit, et tant bien que mal il l'exécute. Voyez ce qui se passe pendant le mois consacré spécialement à honorer la Sainte-Vierge. Les dames et demoiselles chrétiennes s'exercent avec une louable assiduité au chant des cantiques, les ecclésiastiques s'entourent de recueils en vogue, chaque soir nos églises retentissent de brillants concerts; des mélodies tour à tour langoureuses ou animées, des rhythmes sautillants qui semblent provoquer le corps à des mouvements de danse ou de marche, des airs qui rappellent la musette des montagnes, des cantatrices qui imitent les virtuoses de l'Opéra : voilà ce qu'on entend en ce moment dans les principales paroisses. C'est un spectacle touchant, enivrant, plein de charme et d'attrait; mais que ce soit là de l'art religieux et catholique, c'est ce que je nie complétement.

Sans doute, il faut se réjouir à la vue de l'empressement des

fidèles pour ces pieuses réunions, mais il nous est permis en même temps de déplorer et de combattre le goût qui y règne.

Il y a dans le langage simple et sublime de l'Église deux mots qui doivent être la règle de l'inspiration dans l'art religieux: *Sursum corda*, *élevons nos cœurs*. Plaçons-les au-dessus des régions où les passions humaines s'agitent et frémissent. Ces passions ont leur langage propre, leur tenue, leur extérieur, leur forme particulière. Il est impossible que l'homme en présence de Dieu s'exprime, agisse, gesticule, pleure, rie, chante, comme le ferait un acteur sur les planches du théâtre. Si l'art religieux n'avait pas existé, il faudrait l'inventer aujourd'hui; mais il n'en est pas ainsi: l'Église a eu une musique comme une architecture, comme une peinture, conforme à la gravité de ses mystères, à la grandeur de ses enseignements, à la majesté de ses cérémonies. Cette musique, c'est le plain-chant, et puisqu'il se présente dans l'année trente et un jours pendant lesquels tous, ecclésiastiques et fidèles, cessent d'être indifférents pour le chant religieux, puisqu'à ce moment les familles chrétiennes se rassemblent pour étudier de la musique religieuse, nous ne comprenons pas pourquoi on négligerait de profiter de ce zèle, de cette bonne volonté, pour rapprendre les chants vraiment suaves avec lesquels nos pères célébraient les louanges de la Mère de Dieu. Est-ce que les mélodies du *Salve regina*, de l'*Ave*, du *Regina*, de l'*Alma* ne valent pas les cantiques nouveaux? Est-ce que les hymnes *Ave maris stella*, *Virgo Dei genitrix*, ne seraient pas, par hasard, aussi belles que les motets de MM. Labat de Serène ou Lambillotte? Est-ce qu'il n'existe pas des proses pour les principales fêtes de la Sainte-Vierge, dont le chant est aussi gracieux que les paroles en sont pieuses?

On répondra qu'il faut des chants en langue vulgaire; que le peuple ne comprenant pas le latin, il faut lui donner des textes intelligibles pour lui. Je ne sais, en vérité, si ce motif est bien sérieux, et j'avoue qu'il me paraîtrait bien facile d'expliquer et de traduire souvent pour les fidèles les saintes prières que l'Église a adoptées; je ne crois pas non plus que la poésie des cantiques modernes soit en général bien claire, bien catholique dans l'expression et dans la pensée. J'y vois souvent un langage trivial ou niais, et j'y cherche en vain cette sublime simplicité des proses du moyen-âge. L'Église avait sa langue à elle, qu'elle avait créée

et accommodée aux besoins du peuple. C'était, pour le fond, cette belle et magnifique langue latine qui avait été parlée dans tout l'univers; mais ce n'était point la langue recherchée et savante de Virgile, d'Horace ou de Cicéron. On n'aurait pas dit dans le langage ecclésiastique : *O vos ætherei plaudite cives:* on n'aurait pas parlé de l'Olympe ni rappelé aucun souvenir du paganisme; mais on disait avec plus de simplicité et de piété : *Salve, regina, mater misericordiæ, vita, dulcedo et spes nostra, salve.* Le peuple comprenait ces paroles; il les comprendrait encore si, comme pour l'Oraison dominicale, la Salutation angélique, le *Credo* ou le *Confiteor*, on les lui faisait apprendre à la fois en français et en latin.

J'ai connu un bon curé de campagne qui faisait réciter aux enfants de son catéchisme une traduction littérale des antiennes de la Sainte-Vierge et des principales prières de l'Église; à l'aide du chant, on en retenait ensuite le texte latin, et ce curé était convaincu que cela était aussi utile aux enfants que le chant des cantiques modernes.

Cependant, s'il faut absolument des cantiques pour ces réunions, qu'on ne choisisse du moins dans les recueils qu'on possède que ceux dont la mélodie est grave et populaire tout à la fois. Il faut s'entendre sur la signification de ces deux mots, *grave et populaire*, et je dirai ma pensée à ce sujet.

Pour qu'une mélodie soit grave, il faut d'abord que le rhythme en soit très simple. Les mesures à six-huit, par exemple, manquent presque toujours de gravité, à moins que le mouvement ne soit très lent. Le cantique : *Bravons les enfers*, qui se chante sur un air devenu populaire, est une marche à deux temps bonne pour être exécutée sur un champ de bataille, et tout-à-fait déplacée à l'église. Ces mots, *Bravons les enfers, brisons tous nos fers*, ont causé l'erreur du compositeur; il aura cru qu'il s'agissait, comme dans *la Marseillaise*, d'exciter des sentiments belliqueux et de provoquer au carnage, tandis que les paroles qui suivent les deux premiers vers :

Unissons nos voix,
Rendons à la croix
Un sincère et public hommage,

expliquent le vrai sens de ce cantique, qui est une préparation à l'adoration de la croix et nullement un appel de combat.

Ainsi, la simplicité du rhythme est la première condition de la gravité et la convenance d'une mélodie religieuse; il est en outre nécessaire que les modulations soient peu fréquentes, et les accidents qui les déterminent peu multipliés. Pour parler d'un exemple connu de tout le monde, nous citerons la *Prière de Moïse* de Rossini. L'ensemble de ce morceau est grave et religieux, l'harmonie en est très simple, et comme il convient au sujet; les voix marchent souvent à l'unisson, le rhythme n'est pas sautillant; et cependant, à notre avis, la gravité est détruite dès la cinquième note par l'emploi de l'*ut dièse : ré, sol, la, si* ♭, *ut, ut* ♯, *ré*. Cette note appartient au genre chromatique : c'est une indication au moins transitoire de modulation ; l'oreille est affectée d'une manière sensible, et appelle la résolution sur le *ré*. Le sentiment de cette attraction d'*ut* ♯ vers *ré* dérive des propriétés de la tonalité moderne; cet effet musical efface le calme de la mélodie, y jette un reflet de passion et d'expression que la majesté du sentiment religieux repousse; c'est, en un mot, du sensualisme, ce n'est pas de l'art catholique. J'ai dit que la seconde condition nécessaire à une mélodie religieuse, c'était d'être populaire. Or, comme on vient de le voir, le chant peut être populaire et ne pas être convenable. On chante partout un cantique : *Esprit saint, descendez en nous*, sur un ancien air de marche qui est, au point de vue religieux, une véritable monstruosité; et cependant cet air est populaire. Reste à savoir si, en le chantant de cette façon, personne songe réellement à se pénétrer des sentiments qu'expriment les paroles. Pour moi, je vois dans une chaire un prêtre agenouillé qui invoque les lumières de l'Esprit saint; je vois, au même moment, l'auditoire qui se récrée un instant par un chant guerrier; mais assurément le but qu'on se propose n'est pas atteint; et l'adoption si générale de cet air trivial et inconvenant suffirait seule pour montrer à quel degré de corruption et d'égarement est parvenu le goût en musique religieuse. Pour qu'un chant soit ou devienne populaire, il faut que la mélodie soit facile, diatonique, agréable; mais il n'est pas nécessaire qu'elle soit commune, triviale, et d'un rhythme très marqué.

Je résume ces courtes réflexions en exprimant le vœu de voir remettre en usage dans les confréries, catéchismes, comme aux réunions du mois de Marie, les antiques chants de l'Église, qui

serviraient ainsi à un double emploi, et pour ces réunions particulières, et pour l'office paroissial. Je prie, en outre, tous les ecclésiastiques qui adoptent nos idées de bannir impitoyablement tous les airs de cantiques qui ne sont ni graves ni populaires dans le sens que je viens d'expliquer. Les recueils de Foulon, Choron, celui du général Clouet, offriront quelques modèles ; j'en ai même trouvé deux ou trois dans les volumineuses publications du père Lambillotte.

Je voudrais encore qu'on chantât, tous les soirs, aux exercices du mois de Marie, le *Magnificat* en faux-bourdon. L'Église a placé ce cantique dans l'office de chaque jour, le peuple assurément en comprend le sens, et, d'ailleurs, la plupart des prédications qui ont lieu à cette occasion commentent ce chant d'actions de grâces. Pour les litanies, il en existe de fort belles en plain-chant; celles que nous avons publiées dans le premier numéro de la *Revue*, et qui s'exécutaient autrefois à Notre-Dame de Lorette, sont d'un très bel effet. Si les idées que nous exprimons étaient adoptées par le clergé et imposées par les évêques ; si le goût de la musique religieuse s'épurait, on verrait en peu de temps éclore une foule de compositions musicales, cantiques ou motets d'un meilleur style. Ce qui encourage les auteurs actuels à mettre au jour des productions si peu convenables, c'est la faveur dont elles jouissent et le succès qu'elles obtiennent. Il se vend, chaque année, une quantité prodigieuse d'exemplaires des recueils de MM. Lambillotte, Lefébure, Le Guillou, et on a vu dans une lettre du père Lambillotte que ce succès et cette faveur lui servaient d'excuse. Il est temps cependant d'ouvrir les yeux et d'apercevoir l'erreur dans laquelle on est tombé. Dans beaucoup d'églises en France, le chant paroissial a disparu, et les curés s'efforcent de suppléer à cette perte en formant avec le concours de femmes et filles chrétiennes des chœurs de cantiques. Sans ces chœurs, le chant aurait presque entièrement cessé dans les diocèses de Bordeaux, Grenoble, Agen, Périgueux, etc. Mais si l'on ouvre par là la porte de nos églises à la musique mondaine et profane, si l'on habitue le peuple à un genre de chant tout-à-fait sensuel, nous en viendrons plus tard, comme l'Italie, à emprunter à l'opéra des lambeaux de musique pour notre culte. Dieu fasse qu'un tel désastre n'arrive jamais !

F. Danjou.

REVUE CRITIQUE.

SIX SONATES POUR L'ORGUE,

PAR MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1).

En 1829, le professeur Zelter, directeur du conservatoire de Berlin, amenait près de son illustre ami Gœthe un jeune enfant de onze ans qui avait déjà la mémoire meublée des plus belles œuvres de l'art musical. Le grand poëte, ému en voyant et en écoutant ce jeune musicien, lui dit en beaux vers : « Si ta pas-
» sion te fait aimer les sévères partitions, suis ta carrière avec
» courage, parcours sur ton dada le vaste champ de l'harmonie,
» et tu nous procureras le plaisir et le bonheur que nous te sou-
» haitons tous. »

A peu près vers la même époque, des amateurs distingués exécutaient de la musique de Beethoven. Tristement préoccupés de la perte immense que l'art avait faite depuis la mort assez récente de ce grand maître, et avec la pensée que rien ne pourrait plus les intéresser après les chefs-d'œuvre de ce dernier, ils se mirent à essayer le troisième quatuor de Mendelssohn; on savait seulement que c'était l'œuvre d'un enfant déjà célèbre en Allemagne. Arrivés à la fin du premier morceau, les quatre exécutants se levèrent et s'embrassèrent spontanément en s'écriant : *Beethoven n'est pas mort!*

Aujourd'hui l'homme adulte réalise les espérances que donna son enfance. Que pour la verve de ses compositions instrumentales on le considère comme un digne successeur de Beethoven, qu'on le nomme le Mozart de notre époque pour la grande variété de genres dans lesquels il s'est distingué, ou qu'on le regarde comme un nouveau Bach à cause de ses prédilections pour le style d'oratorio et de la science profonde qu'il possède, qu'on l'estime un peu plus ou un peu moins que ce qu'il vaut, il reste toujours certain que Mendelssohn est un artiste d'une immense valeur, et que tout ce qui sort de sa plume mérite de fixer vivement l'attention du monde musical.

Chaque fois qu'il s'agit d'orgue, le nom de J. S. Bach se pré-

(1) Paris, Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

sente à la pensée. Il est admis qu'il a été le maître des maîtres; mais c'est sur parole qu'on admet sa réputation, car aucun éditeur n'a jamais publié en France une seule ligne de sa véritable musique d'orgue, et il n'y a peut-être pas dix amateurs qui en possèdent les éditions allemandes.

Ces œuvres, qui consistent en préludes, grandes fugues, sonates, chorals, passacaglia, toccates, le tout avec pédale obligée, sont restées inimitables depuis un siècle. Krebs, Kittel, Fischer, Rinck, Hesse, etc., sont tous de grands organistes compositeurs sortis de l'école de Bach, et qui n'ont jamais abandonné ses doctrines; mais ils sont restés petits à côté du maître. Leurs compositions semblent, du reste, n'avoir eu pour but que l'usage du culte luthérien, où l'orgue n'a pour rôle que l'accompagnement du choral et quelques préludes. Mais aujourd'hui Mendelssohn se présente dans l'arène pour lutter de science, de fantaisie et de grandeur, de variété, avec le grand Bach lui-même.

Il serait très curieux de peser la dose de mélodie que Bach a noyée dans ses torrents d'harmonie et de faire une analyse semblable des sonates de Mendelssohn, pour voir la quantité de contre-point dont se trouve encore accompagnée la mélodie moderne si libre, si dramatique dans ses habitudes. Il faudrait savoir également si cette grande et savante musique est convenable au culte divin, ou bien si tant de combinaisons harmoniques créées par la science, ne sont produites que pour tirer parti des ressources d'un instrument formé de tant de voix diverses et muni de trois, quatre, cinq ou six claviers, soit pour les mains, soit pour les pieds.

Certainement la musique de Bach n'est pas populaire; mais j'avoue que rien ne me paraît porter un caractère religieux plus élevé que ses chorals non gravés, sa célèbre *Passacaglia* en *ut* mineur et la plupart de ses grandes fugues.

Voyons maintenant les sonates de Mendelssohn: la première en *fa* naturel mineur commence par des accords plaqués d'un effet plein de grandeur. Après quelques mesures, un motif de fugue s'introduit dans l'harmonie, et s'y développe avec art pendant deux pages qui servent de prélude à des phrases d'un choral dites par des voix disposées sur un clavier séparé. Le grand orgue et les pédales répondent à plusieurs reprises à ce chant religieux par le motif de fugue déjà entendu, et ce choral

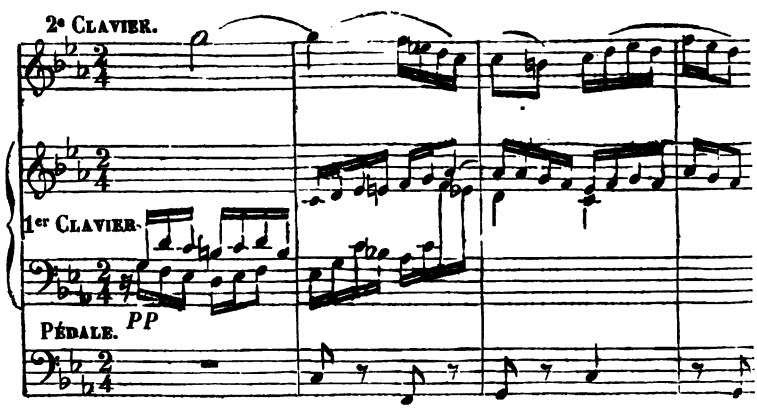
a pour postlude un morceau dans lequel le même motif est traité en renversement.

L'andante à trois-huit en *la* mineur rappelle par son caractère de suavité les beaux adagio de Beethoven. C'est un morceau à la portée de toutes intelligences et de tous les exécutants.

Une introduction dans le genre du récitatif et traitée en imitation nous conduit au finale de la sonate, qui consiste en arpéges rapides sur une belle marche de basse faite par les pédales. Ce morceau, d'un genre peu usité sur l'orgue, et malheureusement d'une grande difficulté d'exécution, doit produire un grand effet.

La seconde sonate, très différente de la première, dans la coupe et la disposition des morceaux qui la composent, contient un adagio ravissant précédé d'un prélude grave.

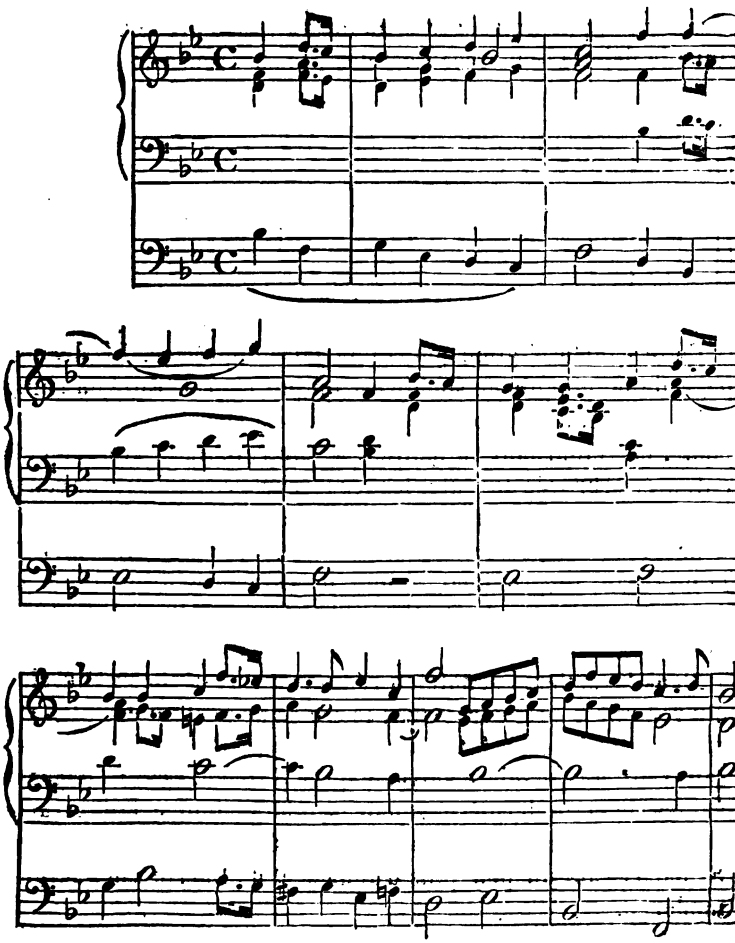
Voici le thème de l'adagio :



Cette belle phrase, qui a son repos à la septième mesure, est répétée à la douzième inférieure (en *sol* mineur) par un instrument grave comme le cor anglais de seize pieds; il s'établit alors un dialogue touchant qui rappelle le *Duo* du troisième recueil des romances sans paroles, morceau ravissant, chéri de tous les pianistes qui le connaissent. Un *Allegro maestoso vivace*, en mouvement de minuetto de symphonie, suit cet adagio, et la sonate se termine par une fugue dont le sujet reparaît accompagné d'un contre-point en notes rapides, qui est à peu près une imitation par augmentation, et dont l'effet est cette animation produite par les strettes en général.

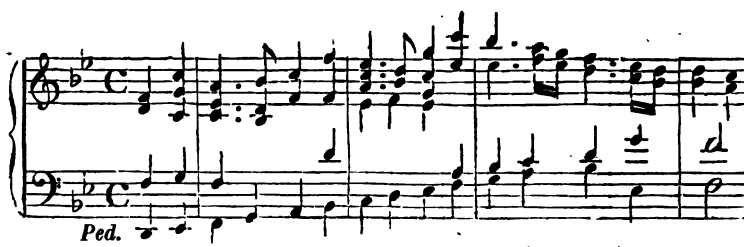
Au début de la troisième sonate, qui est en *la* majeur, on croit entendre un de ces chœurs de Haendel, si grands, si solennels dans leur caractère : mais bientôt arrivent des recherches d'harmonie et des difficultés inextricables. Heureusement qu'avant de quitter cette sonate, on peut se délasser par un *Andante tranquillo piano et dolce* qui laisse une impression profonde de quiétude.

Un long prélude, le plus souvent en arpéges, ouvre la quatrième sonate. Puis vient cet *andante religioso* vraiment divin et dont voici au moins le thème.



Pour le bonheur des pianistes, cet andante a un très digne frère dans le trio de piano; op. 49.

Dans la suite de la sonate d'orgue, arrive un allegretto à 6/8 ravissant de grâce et d'esprit. Je suis vraiment fâché de faire une telle comparaison; mais cet allegretto m'impressionne comme la sérénade de don Juan *Deh vieni alla finestra.* Seulement certaines formes de contre-point et l'emploi des divers claviers de l'orgue changent convenablement le caractère du morceau de Mendelssohn. Cette quatrième sonate se termine par un *allegro maestoso vivace* mêlé de passages fugués d'une grande vigueur et d'une difficulté d'exécution plus grande encore; car la pédale y remplit un rôle très important. La marche de basse par laquelle débute ce morceau est des plus heureuses.



Cette courte citation pourra le faire apprécier. La première page de la cinquième sonate est un pur choral traité en contrepoint de première espèce à cinq parties. On s'attend naturellement, en retournant le feuillet, à voir revenir la grave mélodie entourée et brodée de toutes les recherches scientifiques de contrepoint; mais nullement : c'est un andante pastoral en *si* mineur dans lequel la pédale fait une espèce de pizzicato charmant; et le morceau allegro final a tout le caractère dramatique moderne d'une sonate de Beethoven, et en rappelle même un peu la forme.

Dans la sixième sonate en *ré* mineur, c'est encore un choral qui remplit la première page; je crois que c'est un des plus vieux du répertoire : *Durch Adam's Fall;* mais cette fois le thème reparaît traité à la manière suivie d'après S. Bach. Les dix pages suivantes de cette dernière sonate semblent tout-à-fait arrachées au *Choral-Freund* de Rinck ou aux *Choral-Veränderungen* de S. Bach, sauf un peu plus d'audace et de liberté chez le maître moderne.

Un andante d'un caractère doux et tendre et d'une facture admirable forme le finale de cette sixième et dernière sonate.

Peu de compositions pour l'orgue ont porté ce titre de *Sonate*. Sébastien Bach en composa six pour l'éducation de son fils aîné, Friedmann, et on les a imprimées avec le titre général d'*École pratique d'orgue*, qui convient bien à cet œuvre. Ces sonates ne sont, en effet, ni des pièces adaptables au culte divin, ni des morceaux d'apparat par lesquels un véritable organiste puisse exhiber la grandeur de son art, de son instrument, et de son talent, comme dans les grandes fugues ou toccates. Ce sont des trios pour deux claviers qui parlent presque toujours en canon, et pour la pédale qui fait une basse libre sous les parties confiées aux mains. Il est inutile de dire que ces sonates de Sébastien Bach sont des chefs-d'œuvre, comme tout ce qu'il a fait pour l'orgue. Son fils, Philippe-Emmanuel, a composé aussi une assez belle sonate, qu'on trouve dans la curieuse collection publiée à Londres par Clémenti, et qui a été réimprimée dans le *Journal d'orgue de Knecht*. Dans cette composition, le style libre, dont son auteur a été un des plus grands propagateurs, a tout-à-fait remplacé le style fugué. Cette invasion du style libre est encore plus complète dans douze sonates d'orgue composées par Mozart, mais qui n'ont jamais été publiées. Elles ont toutes deux violons d'accompagnement; quelques unes ont de plus un violoncelle et des trompettes. J'ai vu ces sonates dans la collection d'André à Offenbach, en manuscrit autographe.

De même que dans les sonates de ces anciens maîtres, nous trouvons le cachet du style dominant à leur époque, la science abstraite ou l'expression dramatique; nous remarquerons dans les sonates de Mendelssohn le cachet de la fantaisie libre et de l'éclectisme historique qui dominent à notre époque, et dont ce jeune maître est le plus digne représentant.

Dans tous les cas, la publication de ses sonates en France est une apparition et un fait des plus intéressants pour tous les musiciens qui aiment les travaux sérieux. Lorsque tant d'artistes sacrifient aux goûts futiles de la multitude pour avoir le succès, il est consolant d'en avoir un qui présente son œuvre en disant avec Horace :

Odi profanum vulgus.

***

NOUVELLES DIVERSES.

*** Nous publierons, avec un des prochains numéros de la *Revue*, divers morceaux de musique religieuse, entre autres le *Kyrie* de la messe *de Beata Virgine*, et l'*Ut queant laxis* en faux-bourdon, par Glaréan, auteur du XVIe siècle; un *Kyrie* pour l'orgue, par Couperin; divers chants populaires du Midi de la France, et les *Lamentations*, mises en musique par Carpentrasso. Nous donnerons aussi quelques curieuses pièces de plain-chant de l'ancienne liturgie gallicane.

*** Une personne bien digne de nos respects et de notre entière déférence nous écrivait que les défections dont nous nous plaignons pouvaient être attribuées à l'*extrême franchise de nos réprimandes*. Un de nos meilleurs amis nous dit aussi que les dernières pages de la *Revue* ne sont pas des *nouvelles*, mais des *massacres*. Il n'ajoute pas à la vérité que c'est le massacre des Innocents; mais il résulte de ces remarques, et d'autres encore, qu'on s'accorde à demander plus de modération dans notre langage, plus de douceur dans nos critiques. On convient que nous avons raison, mais on désire plus de courtoisie dans nos formes; en un mot, on nous voudrait moins guerroyants et plus diplomates; on nous abandonnerait sans regret les victimes que nous faisons, pourvu qu'avant d'être immolées elles fussent ornées de fleurs, et qu'elles pussent mourir bien agréablement et sans angoisses.

Nous ne saurions repousser absolument les conseils qu'on veut bien nous donner, et nous essaierons à l'avenir d'en tenir compte. Nous emmiellerons nos paroles pour en rendre le goût moins amer; mais il faudra bien toujours, de quelque façon qu'on les prenne, quelques recherches de langage qu'on emploie, appeler un chat un chat, et désigner clairement les choses que nous trouvons mauvaises et que nous repoussons. Il faudra toujours arriver à dire que les cantiques et la musique d'église en vogue sont, en général, détestables; que les plus riches paroisses, telles que Saint-Sulpice, Saint-Roch, Notre-Dame de Lorette, emploient leurs ressources à consommer la ruine du chant ecclésiastique; que la congrégation de Saint-Sulpice s'obstine à conserver, en fait d'art, les doctrines et les traditions du XVIIIe siècle; que M. Martin, de Saint-Germain-l'Auxerrois, fait beaucoup de bruit pour rien; que le père Lambillotte ne donne jusqu'à présent aucun signe d'amendement; qu'on ne chante nulle part en Europe, voire même en Australie, d'une façon plus horrible qu'à l'église Saint-Nizier, de Lyon. Si l'on ne veut pas que nous disions toutes ces choses et mille autres encore, il ne nous reste plus qu'à exécuter à la lettre le conseil que donne l'*Imitation : Geme, tace, ora.* Gémir et prier, à la bonne heure; mais nous taire, ce ne sera pas de sitôt, s'il plaît à Dieu. Nous concevrions la réserve qu'on nous demande, si, de tous côtés, nous pouvions

recueillir des témoignages certains de l'intérêt du clergé pour les questions que nous traitons. Mais en présence d'une dépravation générale du goût, alors que toutes les notions du beau sont ignorées, que tous les principes sont méconnus, se taire est impossible, et conserver une modération parfaite est fort difficile. Nous désirons qu'au moins on apprécie cette difficulté.

*** On a exécuté à Notre-Dame et dans plusieurs paroisses de la capitale, aux offices du dimanche des Rameaux et du Vendredi-Saint, les chœurs intercalés par Vittoria dans le chant de la Passion, et qui sont en usage dans la chapelle du Souverain-Pontife. Ces courtes phrases, d'une harmonie pleine et sonore, d'un accent vif et pénétrant, par lesquelles le grand compositeur espagnol a exprimé les cris du peuple juif, ajoutent beaucoup à l'effet du magnifique récitatif au milieu duquel elles se font entendre. Cette composition, connue sous le nom de *turbe di Vittoria*, se trouvent dans le recueil des chants de la semaine sainte, publié à Rome par M. l'abbé Alfieri.

*** Nous voulions entretenir nos lecteurs de la messe à grand orchestre de M. Martin, exécutée le jour de Pâques à Saint-Germain-l'Auxerrois, et que l'auteur a fait si bruyamment annoncer à l'avance. Mais les journaux ont mis tant d'empressement à rendre compte de cette *solennité musicale* (c'est le terme obligé), que nos lecteurs nous dispenseront volontiers de ce soin. Nous avions éprouvé quelque étonnement en lisant à ce sujet, dans *la Quotidienne*, un article qui sortait des habitudes de modération de ce journal, et qui s'accordait peu avec le goût éclairé dont il fait preuve en toute circonstance au sujet de la musique religieuse. Un second article, publié quelques jours après, nous a donné le mot de l'énigme. Nous reproduisons cet *erratum*, qui apprendra à ceux qui pourraient encore l'ignorer comment se font certains succès : « C'est par suite d'une transposition typographique que » quelques lignes sur la musique exécutée à Saint-Germain-l'Auxerrois se » sont trouvées en dehors des réclames de *la Quotidienne*. Nous ne contes- » tons aucun des mérites de M. Martin (d'Angers); mais, si nous avions à le » juger, nous emploierions des termes plus circonspects. Et, à ce sujet, nous » croyons devoir avertir les artistes qu'ils suivent une inspiration mauvaise » en s'accoutumant à prendre au sérieux les admirations emphatiques dépo- » sées dans les journaux *par eux-mêmes et par leurs amis*. C'est par ces » expédients de renommée qu'on finit par révolter le public et par produire » les alternatives d'engouement et de dénigrement dont nous avons vu cette » année de si pitoyables exemples. C'est dans l'intérêt de M. Martin que nous » déclinons la responsabilité de ce prétendu succès d'enthousiasme obtenu à » l'église de Saint-Germain l'Auxerrois. A l'église, il n'y a de succès que par » la convenance; et le plain-chant ne serait pas la musique sainte, si, pour « le rendre populaire, il fallait qu'il fût *divinement rendu par M. Ponchard.* »

*** Encore M. Martin. Il n'est bruit en ce moment que d'un *nouveau mode de plain-chant* inventé par l'infatigable maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois. Depuis *l'Univers* jusqu'au *Constitutionnel*, tous les journaux ont reproduit l'invitation adressée aux amateurs de *mélodies grégoriennes* de venir apprécier la nouvelle invention. On se demande si M. Martin, se faisant le rival de saint Grégoire, aspire à doter l'Église ca-

tholique d'une nouvelle constitution cantorale, l'ancienne paraissant depuis long-temps barbare à beaucoup de gens. Qu'on se rassure, M. Martin n'a rien inventé, sinon des faux-bourdons assez peu corrects, dans lesquels le chant fait par les ténors et doublé par les soprani, dans un diapason sur-aigu, laisse à peine entendre une double partie de basse qui se dérobe dans les profondeurs de l'harmonie; en sorte que celle-ci, privée d'intermédiaire, ne présente qu'un ensemble incohérent de sons hauts et bas. Il n'y a pas là, comme on voit, un grand effort d'imagination. Mais, ce qu'il importe de remarquer, c'est l'espèce d'habileté avec laquelle cela a été annoncé. Parler d'un nouveau système de faux-bourdon, ce ne serait point assez pour piquer la curiosité publique. Mais *un nouveau mode de plain-chant!* il y a là de quoi mettre en déroute toutes les conjectures de ceux qui s'attachent à la valeur ordinaire des termes. Si c'est là le succès auquel prétendait M. Martin, nous croyons qu'il l'a obtenu.

*** Empêchés, à notre grand regret, d'assister à la messe que M. Beaulieu a fait exécuter à Saint-Eustache, nous croyons ne pouvoir mieux faire que de reproduire le jugement qui a été porté sur elle par M. Blanchard, rédacteur de la *Gazette musicale*, dans le n° du 10 mai :

« M. Beaulieu, élève de Méhul et ancien prix de Rome, a fait aussi une estimable manifestation de musique sacrée en l'église de Saint-Eustache. La messe à trois voix, avec chœur et orchestre, qu'il a fait exécuter le 4 de ce mois, témoigne de la ferveur de son culte pour l'art musical dans ce qu'il a de plus sérieux et de plus élevé. M. Beaulieu fait partie de cette pléiade d'amateurs consciencieux qui conservent le feu sacré de la bonne musique soit par l'exécution, soit par la composition. Dans cette messe, il a mis à contribution le plain-chant pur et celui de Dumont, la fugue à plusieurs sujets, les idées et tout le luxe de l'instrumentation moderne. Son *Kyrie*, plus touchant que pompeux, est accompagné d'un joli dessin de violons. Le *Gratias*, trio en *ut* majeur pour soprano, ténor et basse, est d'une harmonie très distinguée que les interprètes n'ont pas phrasée assez franchement pour en bien faire sentir les pittoresques et heureuses dissonances. Le solo de ténor, *Domine fili*, etc., avec chœur, est un morceau ravissant de suavité, et qui a été délicieusement dit par Alexis Dupond. Le *Credo* en *ré* mineur est d'une largeur et d'une couleur dramatiques, qui prouvent tout le parti qu'on peut tirer du plain-chant des fêtes solennelles auquel cette partie de l'œuvre de M. Beaulieu est empruntée. Le *Qui propter*, trio en *fa* majeur, le *Crucifixus*, le *Resurrexit*, chœur et trio, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* se distinguent par diverses qualités qu'il ne nous est pas donné d'analyser plus longuement, faute de place, mais qui en assignent une fort honorable à M. Beaulieu parmi les régénérateurs de l'art religieux et sacré. Il faut un grand dévouement pour cet art, car les compositeurs qui se consacrent à ce genre de musique doivent se borner, après mille démarches, et bien des dépenses, à une ou deux représentations de leur œuvre, qui n'obtient, pour tous applaudissements, que le suffrage du petit nombre des hommes de goût et des connaisseurs. M. Beaulieu a satisfait les uns et les autres. »

*** M. Jouve, chanoine de Valence, vient de commencer dans les *Annales*

archéologiques de M. Didron une série d'articles sur le chant ecclésiastique. Cette première partie du travail de M. Jouve révèle un écrivain distingué, et paraît être conçue dans un ordre d'idées absolument nouveau. M. Jouve annonce qu'il considérera les lois de l'expression dans la musique religieuse, abstraction faite de tout système de tonalité ; ce qui conduirait à dire qu'on peut également, avec la modulation moderne comme avec la tonalité ancienne, produire des chefs-d'œuvre de musique sacrée. C'est là une opinion semblable à celle des personnes qui ne reconnaissent pas la supériorité du style ogival sur toutes les autres formes de l'art architectural pour les édifices religieux. Nous suivrons avec attention le développement des idées de M. Jouve, et, si nous sommes obligés de les combattre, nous le ferons avec le respect et l'estime que nous inspirent ce digne ecclésiastique.

*** La fête de Pâques a été célébrée cette année à l'église primatiale de Lyon avec la magnificence accoutumée. Nous avons remarqué avec plaisir les progrès constants que font les élèves de la manécanterie de Saint-Jean dans l'étude et la pratique du chant en chœur, et la messe de Rink, qu'ils ont exécutée, a été rendue avec un ensemble très satisfaisant; le soir, les faux bourdons des psaumes ont produit un grand effet. Ainsi l'œuvre commencée par Mgr. de Bonald, en 1839, pour le rétablissement du chant ecclésiastique dans sa métropole, se soutient et s'améliore de jour en jour. Peu à peu on perfectionnera l'exécution du plain-chant, et on arrivera à lui donner la préférence sur la musique, si grave et si convenable qu'elle soit. Nous sommes convaincus que le chant d'église et le faux-bourdon suffiraient parfaitement, s'ils étaient bien exécutés, pour donner aux offices la majesté et la splendeur nécessaires dans une aussi illustre métropole: cependant il faut convenir que, dans l'état actuel des choses, avec les difficultés qui naissent de la nature même du chant parisien, qui, depuis Mgr. de Montazet, est adopté à Lyon, on ne peut pas aisément exécuter d'une manière parfaite toutes les parties de l'office. L'*Hæc dies*, par exemple, cette belle antienne qui se chante si souvent dans l'office de Pâques, est horriblement mutilée dans le chant lyonnais, et c'est sans doute pour remédier à la lourde monotonie de ces chants qu'on admet quelques morceaux de musique. Mais, si on veut sauver le chant ecclésiastique, il n'y a pas deux partis à prendre, mais seulement celui que Mgr l'évêque de Langres a courageusement adopté : rétablir la liturgie romaine et interdire la musique. Quand des études profondes, des sentiments chrétiens, une méditation soutenue, produiront quelque artiste de génie, quelque Palestrina nouveau, les évêques pourront toujours, comme les pères du concile de Trente, tolérer cet hommage individuel, particulier, que la musique viendra rendre à Dieu sous une forme nouvelle. Jusque là, pour détruire le mauvais goût, il faut en couper la racine, et interdire absolument et partout l'emploi de la musique composée depuis trois siècles pour l'église.

Ces réflexions nous sont suggérées par le succès même des mesures adoptées par Mgr de Bonald à Lyon. Le chapitre, le clergé ont d'abord repoussé toutes les améliorations qui se sont réalisées; aujourd'hui on commence à en reconnaître l'utilité. Le saint évêque qui siège sur le trône épiscopal de l'ami de Charlemagne, de l'évêque Leydrade, voudra, comme celui-ci,

compléter son œuvre, revenir à ce chant et à cette liturgie romaine, de laquelle, après tout, l'ancien rit lyonnais était sorti ; car Charlemagne n'avait fait aucune exception, et ce grand défenseur de l'unité catholique, ce grand conquérant, qui ne rougissait pas de chanter au lutrin, avait imposé à Lyon, comme ailleurs, le rit romain, qu'il appelait déjà la source authentique et pure de la prière catholique.

*** Encore un mot de Lyon. La station du carême a été prêchée dans la cathédrale par M. Combalot. Qu'il nous soit permis de dire ici que cet éloquent missionnaire, cet apôtre infatigable, partage toutes nos vues sur les arts religieux, sur l'influence funeste que l'amour du paganisme a exercée sur l'élément catholique, dans la musique comme dans l'architecture. Dans les retraites ecclésiastiques, M. Combalot a déjà plus d'une fois exprimé des idées conformes aux nôtres. Voilà un prêtre qui comprend que pour sauver l'humanité il faut la replacer dans la route qu'elle suivait avant la Renaissance. Ce sont non seulement les arts qu'il faut soustraire, comme on le sait, à l'influence païenne, mais encore les études et l'éducation tout entière. Nous envoyons nos enfants vivre pendant dix ans avec Horace, Virgile, Cicéron, Ovide, et nous voulons que dans cette société d'idolâtres ou de déistes il conservent leur foi : c'est une erreur inconcevable. Heureusement que la société moderne commence à se dégoûter des études dites classiques; elle prend en haine le grec et le latin. Quand le clergé sera de la même manière rempli de mépris pour la musique moderne, le chant religieux sera sauvé. Dieu fasse que cela ne tarde pas !

*** *Langres.* — Le clergé du diocèse vient d'être réuni solennellement en synode, suivant l'ancien rit de l'Église. Dans une allocution spéciale, Mgr l'évêque a fait ressortir l'importance du chant ecclésiastique et la nécessité pour le clergé de l'étudier et d'en procurer la bonne exécution. A ce sujet, Monseigneur a daigné recommander notre *Revue*, dans des termes qui nous rendraient trop fiers, si nous ne devions y voir avant tout une preuve de l'intérêt que porte l'illustre prélat aux questions que nous traitons, intérêt dont il a donné des marques si éclatantes.

Dans cette réunion, on a distribué le programme des questions qui ont été choisies pour faire le sujet des conférences ecclésiastiques de cette année. Ces questions renferment une synthèse liturgique large et complète, dans laquelle le chant occupe une place importante. Nous les ferons connaître dans notre prochain numéro.

— L'office de Pâques a été chanté à la cathédrale de la manière la plus satisfaisante par les élèves du grand-séminaire, auxquels étaient joints une cinquantaine d'enfants des écoles primaires, qui reçoivent des leçons de l'habile organiste M. Feltz. Le chant de l'Église, presque toujours à l'unisson, a fait tous les frais de cette exécution, qui a obtenu un succès tout populaire. Aussi les élèves de M. Feltz, qui n'étaient d'abord qu'au nombre de cinquante, se sont élevés à une centaine. Nous savons que Mgr Parisis a écrit à M. le ministre de l'instruction publique pour lui faire connaître les heureux résultats de cet enseignement.

*** *Angers.* — Le ministre de l'intérieur vient de prescrire l'établissement

d'un cours de chant dans l'*École des arts et métiers* qui existe à Angers. Ce cours recevra une application immédiate aux offices de la cathédrale, où seront conduits les élèves pour unir leurs voix à celles des enfants de la maîtrise et des nombreux amateurs qui se réunissent déjà dans le chœur de cette église. Voilà une mesure qui fait honneur à M. Duchâtel, et qui ne peut manquer d'avoir de bons résultats. C'est surtout parmi les ouvriers qu'il faut s'efforcer de faire renaître le goût du chant religieux, qui peut contribuer à les ramener souvent au pied des autels. Tous ces jeunes gens qui se perfectionnent dans les sciences mécaniques à l'école d'Angers sont destinés à devenir chefs d'ateliers dans tous les grands établissements industriels, et leur exemple y exercera une grande influence. M. Mougeon, maître de chapelle de la cathédrale, a été chargé de la direction de cet enseignement, et il recevra un traitement de 800 fr. Nous serons heureux d'apprendre que cette excellente mesure est appliquée aux *écoles d'arts et métiers* établies à Châlons-sur-Marne et à Aix.

*** On ne saurait s'imaginer jusqu'à quel point les serpents, ophicléides, sont redoutés ou respectés par ceux qui sont chargés de faire régner la décence et la gravité dans le culte. Dans une ville importante de Bretagne, dans une paroisse dirigée par un curé vénérable, zélé et instruit, il existe un ophicléide qui se permet toutes les extravagances, toutes les gambades musicales que nous avons signalées. Chante-t-on la majestueuse mélodie du *Pange lingua*, aussitôt l'ophicléide prend sa course, monte ou descend des gammes à tort et à travers sur son instrument, défigure le chant, offense les lois de l'harmonie, ou bien pousse des sons qu'on doit entendre à Paris. J'ai eu la pensée que c'était une sorte de téléphonie musicale qu'avaient inventée MM. les serpents de Saint-Étienne de Caen, Sainte-Gudule de Bruxelles, Saint-Louis de Brest, Saint-Nizier de Lyon, pour correspondre entre eux aux quatre coins de la France. Eh bien! tout ce vacarme est toléré, et, pour parler franchement, je crois qu'on en souffre, mais qu'on n'ose pas l'empêcher. Nous avons des lecteurs dans la ville dont il s'agit; nous les prions de transmettre à M. l'ophicléide de la paroisse notre instante prière à défaut des ordres de M. le curé.

*** Nous avons entendu, le dimanche de *Quasimodo*, dans la cathédrale de Bourges, le chant le plus maussade, l'orgue le plus discord, l'organiste le plus médiocre, le serpent le plus extravagant qui se puissent trouver. Le soir, à vêpres, on a exécuté des *faux-bourdons* qu'on aurait pu croire disposés exprès pour produire une cacophonie insupportable. Cependant, il y a de belles voix de chantres au chœur, et nous avons remarqué des éléments suffisants pour exécuter le chant d'une manière convenable si l'on y apportait quelque soin. Nous espérons que Mgr l'archevêque, qui a donné à Avignon des preuves certaines de son goût pour les arts, voudra aussi porter sa sollicitude éclairée sur le chant ecclésiastique, qui est dans son diocèse en pleine décadence.

*** C'est surtout des habitants de Souvigny qu'on peut écrire *fortunati nimium*. Une magnifique église, un orgue excellent, et, ce qui vaut mieux, un curé qui est la gloire du clergé bourbonnais, tels sont les bienfaits que la

Providence a accordés à cette petite ville. Par les soins du digne et respectable curé, l'église qui tombait en ruines a été restaurée; l'orgue, qui est un chef-d'œuvre de Cliquot, a été réparé; une école pour les filles, dirigée par des sœurs, a été instituée; et aujourd'hui une dame pleine de zèle et de talent, madame Mallet, forme des chœurs de chant religieux. Dieu bénira cette paroisse et son curé; et le bien qui se fait là servira d'exemple pour tout le diocèse de Moulins, et pour cette partie de la France qui est plongée dans la léthargie. *Qui dormiunt!*

*** *L'Espérance* de Nancy continue à entretenir ses lecteurs de la question de la musique religieuse. Nous regrettons que le défaut d'espace nous empêche de reproduire un des articles signés *Un ancien habitué des théâtres*, titre sous lequel se cache, dit-on, un des littérateurs les plus distingués de la Lorraine, dans lesquels la cause du plain-chant est plaidée avec autant d'éclat que de bon sens. *L'Espérance* donne un utile exemple à la presse catholique en ouvrant ses colonnes à une discussion que l'on a laissée sommeiller trop long-temps, et dont l'opportunité frappe aujourd'hui tous les esprits élevés.

*** On commence à se préoccuper en Italie du dévergondage de la musique qu'on admet à l'église. On sait que le chant ecclésiastique a presque complétement disparu de l'office divin dans ce pays, dévasté par l'invasion des idées païennes à l'époque de la Renaissance. C'est de l'Italie qu'est venu tout le mal, c'est elle qui a la première abandonné la vraie musique catholique, le chant de saint Grégoire et de saint Ambroise; puisse-t-elle aussi donner l'exemple du retour aux saines traditions!

*** On a exécuté dernièrement à Udine (Frioul) les *Litanies de Notre-Dame de Lorette*, publiées à Paris en 1578, et remises au jour dans le premier numéro de notre *Revue*, année 1845. Cette musique simple et majestueuse, cette tonalité antique et austère, ont produit beaucoup d'effet sur le clergé de cette ville.

*** On publie à Padoue depuis quelques mois un recueil hebdomadaire intitulé : *Giornale dei parrochi ed altri sacerdoti*. Plusieurs articles de la *Revue de la musique religieuse* paraîtront dans ce journal, traduits en italien par un de nos plus dévoués correspondants, M. l'abbé Candotti.

*** M. Bottée de Toulmon, membre du comité historique des arts et monuments, a été chargé par M. le ministre de l'instruction publique de présenter un recueil de documents inédits relatifs à l'histoire de l'art musical en France, du XIIIe au XVIIe siècle.

*** Il vient d'être décidé par M. le ministre de la guerre que l'étude du chant, d'après la méthode Wilhem, sera rendue obligatoire dans tous les corps d'infanterie et du génie, et que, pour faciliter cet enseignement dans les dépôts, un musicien y sera laissé avec mission de diriger l'école.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob

CONFÉRENCES ECCLÉSIASTIQUES

DU

DIOCÈSE DE PARIS.

QUESTIONS RELATIVES AU CHANT ECCLÉSIASTIQUE.

PREMIÈRE QUESTION.

Quelles sont les causes de la décadence du chant ecclésiastique et de son abandon par les fidèles?

Voici déjà quelques mois que les questions posées par Mgr. l'archevêque de Paris au sujet du chant ecclésiastique sont livrées à la méditation du clergé ; il faudra plusieurs années de réflexions et d'études pour qu'elles soient résolues par tout le monde avec justesse et exactitude. Le goût est tellement perverti, les idées sont tellement égarées, surtout à Paris, que nous ne pouvons espérer que la pensée de Monseigneur soit bien comprise et ses intentions scrupuleusement remplies. Mais, en appelant l'attention de tous les prêtres de son diocèse sur ce sujet important, Mgr. Affre a donné le signal d'une réforme qui pourra s'accomplir lentement, mais qui sera infailliblement effectuée tôt ou tard. Nous avons promis d'examiner successivement les questions proposées, et nous allons aujourd'hui nous occuper de la première.

Personne ne nie que si tous les fidèles prenaient part au chant des offices, il en résulterait un grand bien pour la piété ; mais on se demande d'abord si jamais le chant a été réellement populaire, et, en second lieu, s'il est possible de lui rendre cette popularité.

Il n'est pas douteux que le chant ait été populaire, au moins dans les parties qui reparaissent souvent dans l'office, telles que les psaumes, le commun de la messe, et aussi les hymnes et

proses, dont la mélodie est plus facile à retenir. Dès le IVe siècle, saint Hilaire déclare que la musique est nécessaire à un chrétien, *necessaria est homini christiano musica*. Ce sentiment est celui de tous les saints, de tous les docteurs, qui ont contribué à l'établissement ou à l'organisation de la religion dans les diverses contrées du monde au fur et à mesure que le christianisme y pénétrait. Réginon de Prum, auteur du IXe siècle, qui a écrit un livre, *De ecclesiasticis disciplinis*, met au nombre des obligations de l'évêque celle d'interroger les prêtres sur le chant, et non seulement dans les villes, mais dans les bourgs et villages, *per vicos, pagos atque parochias*. Rabanus Maurus, auteur du traité *De institutione clericorum*, dit qu'un prêtre qui ne sait pas le chant ne peut s'acquitter convenablement de ses fonctions : *Hæc ergo disciplina tam nobilis est, tamque utilis, ut qui ea carueret, ecclesiasticum officium congruè implere non posset*. Charlemagne prescrit aux inspecteurs, *missi dominici*, qu'il envoyait parcourir son empire, de s'informer partout de l'état du chant, *per singulas civitates inquirant de cantu*. Dans le code de Justinien (1), il est recommandé à tous les clercs de chanter à l'église; *omnes clerici per singulas ecclesias constituti per seipsos psallant*. Les écoles d'enfants de chœur, *pueri symphoniaci*, existaient dans toutes les cathédrales dès le XIIe siècle; et, malgré ce goût général, cette étude universelle du chant, le concile de Lyon, en 1274, insiste encore pour que le chant soit mieux enseigné et mieux appris dans toutes les églises, *quod in omnibus ecclesiis ars cantus melius doceretur et addisceretur* (2).

Nous avons cité ailleurs des vers de Fortunat qui prouvent que du temps de saint Germain tout le peuple chantait à l'office, *plebs psallit et infans*. Pour attacher les fidèles et les prêtres à l'étude du chant, saint Thomas leur rappelle que ce sera l'occupation des saints après la résurrection des morts, *cantus et laus vocalis erit in beatis post resurrectionem*. Non seulement le chant était pratiqué par les clercs et les prêtres, mais aussi par les voyageurs, les étrangers (3). L'hymne de saint Jean *Ut queant*

(1) Lib. I, tit. 3.

(2) Martène, *Collect. max.*, t. I, p. 196.

(3) Saint Grégoire, *De Transitu servuli paralityci*. Cum se morti proximum agnovisset, peregrinos viros, atque in hospitalitatem susceptos, admonuit ut surgerent et cum eo psalmos decantarent.

laxis était tellement populaire au XIe siècle, que Gui d'Arezzo put se servir de ce chant comme d'un moyen mnémonique pour faire comprendre et retenir à ses élèves l'ordre de succession des sons de l'échelle diatonique. Ainsi chaque vers commençait par une note élevée d'un degré au-dessus de la première note du vers précédent, et dans l'ordre suivant :

UT queant laxis,
RESONARE fibris,
MIRA gestorum
FAMULI tuorum,
SOLVE polluti,
LABII reatum,
Sancte Joannes.

Les syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, correspondaient aux lettres C, D, E, F, G, *a*, qu'on employait dans la notation romaine de saint Grégoire pour désigner les notes que depuis Gui d'Arezzo nous appelons *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Comme ce chant était su par tout le peuple, Gui d'Arezzo, employant un procédé tout-à-fait analogue à la méthode Jacotot, se bornait à recommander aux élèves de se souvenir de l'intonation de la première note de chaque vers pour, à l'aide de ce souvenir, recomposer l'échelle musicale. Il fallait assurément que ce chant fût bien présent à la mémoire de tous pour songer à un tel mode d'enseignement.

Nous pourrions multiplier les citations; mais ce serait faire un étalage d'érudition inutile. Il est certain que le chant ecclésiastique, depuis le IVe siècle jusqu'au XVIe, a été populaire, c'est-à-dire su et pratiqué par tous les fidèles, prêtres ou laïques, rois ou sujets, seigneurs ou vassaux, riches ou pauvres, lettrés ou ignorants. Tous chantaient les hymnes, les psaumes, les proses, les *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*, les antiennes à la sainte Vierge; enfin toutes les pièces qui se reproduisaient souvent dans le cours des offices. Les autres parties du chant, introïts, graduels, répons, étaient chantés au lutrin par les clercs. Aujourd'hui, on commence à recommander l'usage et l'étude du chant aux laïques. On voudrait bien généralement fonder dans chaque paroisse des cours de chant pour les enfants et les ouvriers : c'est à merveille; mais pour que ces enfants et ces ouvriers prissent goût au chant, il faudrait que les personnes pla-

cées au-dessus d'eux par l'âge ou la position leur donnassent l'exemple ; que les séminaristes dans les cathédrales, les prêtres dans les paroisses, chantassent au lieu de réciter leur bréviaire ; car, pour que le chant redevienne populaire, il ne faut pas seulement qu'il soit appris par le peuple, mais par tous ceux qui composent l'assemblée des fidèles.

Comment s'était établie cette popularité du chant? comment s'est-elle perdue?

Ce n'était pas par la science musicale que le peuple avait appris le chant au XIe siècle ; car il n'y avait pas alors de livres imprimés ; un seul livre de chant manuscrit servait à tout le lutrin, et tous les fidèles ne pouvaient ni ne savaient en lire les notes. C'était donc par la tradition, par la mémoire que le chant s'était popularisé. Les évêques, les prêtres et les clercs connaissaient dans toute son étendue la théorie du chant ; ils veillaient à sa bonne exécution et y prenaient part ; les fidèles, dirigés par le chœur, en suivaient la règle et en imitaient les accents.

Dès le commencement du XVIe siècle, le chant de l'Église devint, comme ses monuments, l'objet des critiques des savants et des beaux esprits qui prêchaient une croisade contre les œuvres de la foi chrétienne, et demandaient à grands cris la renaissance de l'art antique. Notre éducation devint toute païenne, et on apprit aux enfants, dès leur plus bas âge, à admirer exclusivement les produits du paganisme : alors tout ce que le catholicisme avait inventé fut méprisé et abandonné. On essaya de substituer la musique au plain-chant, et déjà, en 1564, un organiste de Metz, Claude Sébastiani, qui avait visité l'ancien et le nouveau monde, racontait en style burlesque la guerre qui avait eu lieu entre les deux arts, et la victoire qu'avait remportée la musique (1).

François Ier avait une prédilection marquée pour les grosses voix, *voces taurinæ;* son goût devint celui de presque tout le clergé français, et on introduisit dans nos cathédrales ces chantres à la voix caverneuse, à l'unisson desquels les fidèles ne pouvaient chanter. Le clergé cessa d'étudier cette musique qu'on déclarait barbare et gothique, les fidèles cessèrent de l'exécuter ; et quand MM. de Harlay et de Vintimille chargèrent

(1) *Bellum musicale inter plani-cantus et mensurabilis reges.* Strasbourg, 1563, in-4.

Chastelain, et ensuite l'abbé Lebeuf, de rédiger un nouvel antiphonaire et un nouveau graduel, le chant avait cessé d'être populaire.

Quand on eut décidé qu'on renoncerait à l'ancienne liturgie gallicane, et qu'on rédigerait un nouveau bréviaire, on était déjà affligé de l'abandon du chant par les fidèles; mais on espérait, dit l'abbé Lebeuf, qu'*en répandant pour la première fois dans le public des livres de chant imprimés*, on rétablirait ce goût du chant qu'on voyait disparaître. Ce fut là une grande et triste erreur. L'usage des livres imprimés supposait la connaissance du *plain-chant;* et comme le clergé n'en apprenait plus la théorie; comme les enfants dans les colléges n'entendaient que de la musique suivant la mode du temps; comme, enfin, les simples fidèles ne pouvaient, dans aucune école, recevoir les premières notions du chant, il arriva nécessairement qu'on ne put se servir des livres imprimés, à l'exception des hommes gagés qui étaient chargés de l'exécution et de quelques bons paroissiens, anciens enfants de chœur de leur église, qui avaient acquis la connaissance du plain-chant. Les fidèles ne purent plus, comme autrefois, retenir à l'aide de la mémoire les principaux chants; car, exécutés par les voix graves, ils devinrent inaccessibles à la voix commune du peuple, et en outre, dans la nouvelle liturgie, on varia le chant pour chaque office, ce qui n'avait pas lieu dans l'office romain ou gallican, et la mémoire était insuffisante pour retenir tous ces chants nouveaux.

Ces considérations si simples et si frappantes ne vinrent à l'esprit de personne, et l'abbé Lebeuf, sur l'invitation de M. de Vintimille, archevêque de Paris, eut le courage de compléter l'œuvre de destruction commencée par l'abbé Chastelain et de recomposer un nouveau chant qui fut fabriqué en peu d'années. L'abbé Lebeuf était un homme instruit, le plus instruit peut-être de tous ceux qui ont ensuite imité son vandalisme; mais la science même qu'il possédait est une circonstance aggravante de plus dans le procès que la postérité lui intente, et qui se terminera, s'il plaît à Dieu, par une condamnation sans appel.

On retrouve dans les écrits de l'abbé Lebeuf la preuve des préjugés auxquels il a obéi et la source des erreurs dans lesquelles il est tombé.

D'abord, il conserva toutes les parties du chant qu'il considé-

rait comme descendant en ligne directe du paganisme. C'était une opinion répandue alors que certains chants de l'Église avaient été empruntés à la musique religieuse des païens (1). Pour ces parties de chant ecclésiastique, on avait beaucoup de tendresse, et on n'eut garde de ne pas les respecter. La seconde erreur de l'abbé Lebeuf est d'avoir cherché, surtout dans le chant des hymnes et des proses, à se rapprocher du goût musical. Il s'exprime ainsi (2) : « *Ce serait une injustice de ne pas reconnaître que le goût supérieur de la musique d'aujourd'hui fait naître dans l'esprit de ceux qui enfantent du plain-chant, de certains progrès de voix, et de certaines mélodies qui ont leur douceur particulière, qu'il y a des tours gracieux qui ne peuvent être suggérés que par des organes qui ont été souvent rebattus de sons agréables et affectueux.* » Comme on le voit, Lebeuf était vaincu par la musique et lui rendait les armes ; il avait subi l'influence de la mélodie et de l'harmonie modernes, il porta dans certaines parties de son travail des marques certaines de cette influence. La mâle énergie, la gravité majestueuse du plain-chant, ne valaient pas pour lui les tours gracieux, les sons agréables et affectueux de la tonalité nouvelle. Tout le clergé de notre temps partage cette erreur, et les symphoniastes qui ont composé les chants de Poitiers, Besançon, Metz, Reims, etc., ont accommodé les nouveaux chants à cette prétendue douceur de la musique moderne.

Enfin un dernier préjugé de l'abbé Lebeuf, et celui qui a le plus contribué à dépopulariser le plain-chant, c'est la persuasion où il était que les mélodies diatoniques, dans lesquelles le chant procède par degrés conjoints, étaient préférables à toutes les autres. Ainsi, sous prétexte qu'il était plus facile de chanter un intervalle de seconde qu'un intervalle de quinte, l'abbé Lebeuf s'avisa de remplir les intervalles qu'il trouvait dans les anciens chants et de dénaturer ainsi toutes les anciennes cantilènes, en même temps qu'il rendait le chant plus long, plus lourd et plus chargé de notes. Voici en quels termes il explique lui-même les altérations qu'il a commises :

(1) Les chants du paganisme, qui étaient sur des paroles dangereuses, ont été placés, il y a peut-être plus de mille ans, sur des paroles de nos poëtes sacrés, surtout les trois derniers jours de la Semaine-Sainte, afin de faire oublier les restes du paganisme de ce temps-là. LEBEUF, *Traité historique*, pag. 10.

(2) *Ibid.*, p. 102.

« Le gros et le fond de l'Antiphonier de Paris est dans le goût » de l'Antiphonier précédent (1) dont je m'étais rempli dès les » années 1703, 1704 et suivantes; mais comme Paris est habité » par des ecclésiastiques de tout le royaume, plusieurs s'aperce- » vaient qu'il y avait quelquefois trop de légèreté et de séche- » resse dans l'Antiphonier de M. de Harlay. J'ai donc rendu plus » communes les mélodies de nos symphoniastes français des IXe, » Xe et XIe siècles, surtout dans les répons... Et ceux qui vou- » dront dire la vérité fondée sur l'expérience, conviendront qu'il » est plus facile de faire rouler la voix et s'accorder à l'unisson » dans des pièces un peu plus chargées de notes et de tirades à » degrés conjoints, que dans les pièces notées syllabiquement » d'un bout à l'autre (2). »

Ainsi voilà l'origine des *pièces chargées de notes et des tirades* qu'on trouve dans le chant de Paris. Pour être juste, il faut reconnaître que, dans les anciens chants romains ou gallicans du graduel, il y a de nombreuses tirades de notes; ce qui, suivant l'opinion de M. Fétis, désigne les parties du chant qui ont été inspirées du goût oriental, soit à l'époque des croisades, soit même dans les plus anciennes parties de la liturgie qui ont été importées d'Orient. Mais ces pièces avaient un caractère particulier, et contribuaient à répandre sur l'ensemble du chant ecclésiastique une grande variété. Elles n'appartenaient, en général, qu'aux parties de l'office que le peuple ne devait pas chanter, tandis que les mélodies qui pouvaient devenir populaires étaient au contraire syllabiques, et procédaient, suivant le génie de leur auteur, avec une grande indépendance dans l'emploi des intervalles, sans cesser pour cela d'être faciles à exécuter. Le système de l'abbé Lebeuf, appliqué à toutes les antiennes, répons, et même aux hymnes, en a rendu la popularité impossible.

Nous croyons avoir rappelé d'une manière succincte *les causes de la décadence du chant ecclésiastique et de son abandon par les fidèles*. Quant aux moyens de faire revivre dans le peuple le goût et la pratique du chant, nous sommes convaincu que toutes les personnes qui étudieront avec soin ces questions seront forcément conduites à déclarer : 1° que la popularité du chant n'est possible qu'avec l'unité de liturgie en France; 2° que le chant romain est

(1) Celui de l'abbé Chastelain.
(2) *Traité historique*, p. 50.

seul susceptible de devenir populaire (1). Si cette unité n'est plus possible, si l'œuvre de MM. de Harlay et de Vintimille est indestructible, si la perfection du bréviaire nouveau et le bien qu'en retirent les ecclésiastiques doit faire renoncer à des réformes qui intéressent plus spécialement les fidèles, alors il faut renoncer à la restauration générale du chant religieux. On pourra partiellement opérer quelque amélioration, établir dans certaines paroisses un chant grave, décent; mais rétablir la popularité du chant ecclésiastique, c'est impossible sans l'unité. Nous avons émis dans un précédent article le vœu du rétablissement pur et simple de l'ancienne liturgie gallicane; et nous pensons encore que l'adoption de cette liturgie suffirait pour établir l'unité sous le rapport du chant, attendu que dans l'ancien office romano-gallican, tel qu'il était conservé à Paris, avant la réforme de M. de Vintimille, l'office des dimanches et fêtes est, sauf les proses, presque entièrement conforme à l'office romain. Il serait par conséquent facile d'y adapter le chant romain, et de prendre une édition commune pour toute la France.

Il y a quinze ans, les idées que nous émettons sur le rétablissement de l'unité du chant n'eussent pas eu d'écho; aujourd'hui elles trouvent accueil et sympathie auprès de beaucoup de membres du clergé, et nous pouvons espérer qu'avec le temps elles seront adoptées par ceux qui gouvernent l'Église catholique. Ce qui est certain, et ce que nous avons seulement le droit de dire, c'est qu'il faut s'attendre à l'anéantissement complet, à la destruction totale du chant ecclésiastique, si on laisse subsister les chants du XVIIIe siècle.

F. Danjou.

(1) Il faut bien s'entendre : *le chant romain*, dans son état actuel, avec les altérations qu'il a subies, avec les variantes de chaque édition, ne peut donner une idée de la perfection du chant ecclésiastique, telle que nous la concevons. Il faudrait, avant tout, posséder une édition correcte, et avoir des notions certaines sur la bonne tradition d'exécution du chant.

BIOGRAPHIE.

GUI D'AREZZO [1].

Guido, en français Gui, moine de l'abbaye de Pompose, naquit à Arezzo, ville de la Toscane, vers la fin du xe siècle. Cet homme jouit depuis près de huit cents ans d'une des plus grandes célébrités de l'histoire de la musique, et la doit moins aux choses dont il est réellement auteur qu'à celles qui lui ont été attribuées sans fondement. Il est digne de remarque que les erreurs qui le concernent sont presque aussi anciennes que lui; cependant, de tous les auteurs de musique du moyen-âge, il est celui dont les ouvrages s'étaient le plus répandus : on en trouve des copies manuscrites dans presque toutes les grandes bibliothèques. Les événements de sa vie, plus ignorés encore que la nature de ses ouvrages, ont été le sujet de beaucoup de fausses allégations. Il faudrait un volume pour rectifier tant de méprises; j'essaierai de rétablir la vérité des faits autant que le permettent les bornes d'un article de dictionnaire biographique.

Que Guido soit né à Arezzo, cela ne paraît pas pouvoir être mis en doute; car *cinquante-trois manuscrits*, qui contiennent une partie ou la totalité de ses ouvrages, et qui sont parvenus à ma connaissance, l'appellent *Guido Aretinus*, et plusieurs auteurs des xiie, xiiie et xive siècles le désignent de la même manière, ou simplement sous le nom d'*Arétin* (Aretinus). Cependant il s'est trouvé des auteurs qui l'ont fait naître, ou du moins vivre en Normandie, en Allemagne et en Angleterre. Suivant

(1) Plusieurs personnes nous demandent de leur faire connaître et apprécier l'utilité de l'ouvrage de M. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*. Nous ne croyons pouvoir mieux faire, pour répondre à ces demandes, que de publier l'excellent travail sur Gui d'Arezzo, extrait de cet ouvrage. L'érudition et le jugement de M. Fétis peuvent être appréciés par cette citation.

(*Note du directeur.*)

Montfaucon (1), il y aurait dans la bibliothèque du Vatican quatre manuscrits qui auraient pour titre : *Guidonis Augensis libri de musica*, ce qui a déterminé le savant bibliothécaire à lui donner le titre de *Augens* dans l'index de son livre. Ce nom a fait dire à plusieurs écrivains, qui se sont copiés mutuellement, que Guido a été moine de l'abbaye d'Auge, située près de la ville d'Eu, en Normandie. On se serait épargné cette faute si l'on eût consulté Mabillon (*Annal. ord. Bened.*, t. IV, p. 595), qui a prouvé que ce monastère ne fut fondé qu'en 1059, c'est-à-dire environ vingt-cinq ans après que Guido eut écrit son Micrologue de musique. Vossius est au nombre de ceux qui en ont fait un moine d'un couvent de bénédictins en Normandie; mais son erreur a une autre cause, car il a confondu Guido avec Gui ou Guitmond (2), qui, vers 1070, sous le pontificat de Grégoire VII, écrivit contre l'hérésiarque Béranger un traité *de Veritate corporis et sanguinis Christi in Eucharistia*. Ce Gui fut d'abord moine du couvent de Saint-Leufred au diocèse d'Évreux, puis devint cardinal et évêque d'Aversa en Italie. Vossius assure que c'est le même qui a écrit deux traités de musique, l'un en prose, l'autre en vers. Engelbert, abbé d'Aimont, qui vivait à la fin du XIIIe siècle et dans la première moitié du XIVe siècle, a fait de Guido un Anglais né à Cantorbéry : *Guido vero Cantuariensis*, dit-il, *addidit in suo eodem Micrologo de musica, etc.* (3). Je ne sais quelles fausses indications ont pu conduire Engelbert à cette erreur. Si l'on n'a pas voulu faire naître Guido en Allemagne, on l'a du moins fait venir dans ce pays, car Adam de Brême, chanoine et professeur en cette ville, vers 1067, dit positivement que Hermann, archevêque de Brême, y appela le musicien Guido, dont l'habileté corrigea la mélodie et la discipline monastique : *Musicum Guidonem Hermannus archiepiscopus Bremam adduxit, cujus industria melodiam et claustralem disciplinam correxit* (4). Cette assertion a été répétée par Helmods, dans sa chronique des Slaves insérée dans les *Scriptor. rer. Brunsvic.* (t. II, p. 743) de Leibnitz, et par d'autres; mais nonobstant

(1) *Bibliotheca Bibliothecarum*, t. I, p. 91.

(2) *De Scient. Mathem.*, p. 95.

(3) *De Musicâ tract.* I. cap. XIII, apud Gerberto, t. II, p. 295.

(4) *Historia ecclesiarum Hamburgensis et Bremensis*, etc. ab ann. 788 ad 1072, lib. II, cap. 102, p. 30.

l'autorité d'un contemporain, la réalité de ce fait est au moins douteuse; car l'archevêque Hermann ne succéda à Libentius qu'en 1032, suivant les mêmes chroniques et celle d'Albert, abbé du cloître de Sainte-Marie à Stade (1) : or, on verra plus loin que Guido ne paraît pas avoir quitté l'Italie après cette époque.

La date précise de la naissance de Guido n'est point connue, et l'on ne peut tirer qu'une indication vague des paroles du chroniqueur Sigebert, qui, à l'année 1028, dit : *Claruit hoc tempore in Italia Guido Aretinus, multi inter musicos nominis, etc.* Mais si Baronius a cité avec exactitude le manuscrit d'où il a tiré les lettres de Guido, on peut dire avec certitude que ce moine est né dans les dix dernières années du xe siècle. Ce manuscrit est ainsi terminé : *Explicit micrologus Guidonis suæ ætatis anno XXIV, Johanne XX romanam gubernante ecclesiam* (2). En faisant cette citation, Baronius a eu tort de placer sous la date de 1022 l'époque où Guido écrivait son Micrologue ; car le pape Jean XX, ou plutôt XIX, ne fut appelé à gouverner l'Église qu'au mois d'août 1024, ou, selon les corrections de Pagi sur Baronius, au mois d'avril de l'année suivante. Ce pape mourut au mois de mai 1033. De tout cela résulterait la preuve que Guido serait né dans l'intervalle de 991 aux premiers mois de l'année 1000. Mazzuchelli a cité une très ancienne note manuscrite placée en tête des sonnets de Fra Guitonne d'Arezzo, d'après quoi Guido aurait été de la famille des *Donati* (3) ; mais ce fait peut être révoqué en doute, car les Donati étaient de Florence et non d'Arezzo ; ils furent même presque toujours en guerre avec les habitants de cette dernière ville.

Ce qu'on sait de plus certain concernant les événements de la vie de Guido résulte des renseignements qu'il a fournis dans deux lettres, l'une adressée à Théodald ou Théobald, qui fut

(1) *Historiographia seu Chron.*, p. 118, édition de Wittenberg, 1608.

(2) Baron. *Annal. eccles.*, ann. 1022.

(3) *Che fosse della famiglia de' Donati si afferma in un' antica nota a penna avante i sonetti di Fra Guittone d'Arezzo, riferita dal Signor avvocato Mario Flori, gentiluomo aretino, in una sua lettera assai erudita, che si trova inserita dal chiarissimo monsignor Giovan Battista Bottari, in fronte alle Lettere di Fra Guittone.* Mazzuchelli, *Scritt. d'Italia*, t. I, part. 2, p. 1007, note 7.

évêque d'Arezzo depuis 1023 jusqu'en 1036; l'autre à son ami Michel, moine de l'abbaye de Pompose, près de Ferrare. De ces deux lettres, et particulierement de la dernière, résultent les faits suivants : Guido fut moine bénédictin dans la même abbaye de Pompose; il s'y distingua par ses connaissances, particulièrement dans la musique et le chant ecclésiastique. Frappé des difficultés de la méthode alors en usage pour l'enseignement du chant de l'Église, ou plutôt de l'absence de toute méthode, qui rendait les études longues et pénibles, il avait imaginé divers procédés par lesquels toute incertitude était dissipée, et qui permettaient d'acquérir dans un mois des connaissances qui n'étaient auparavant que le fruit de dix années de travaux. Une école, qu'il avait instituée dans son couvent pour l'application de sa méthode à l'enseignement de novices et d'enfants, avait eu tant de succès, que le nom de Guido était bientôt devenu célèbre en Italie. La jalousie des moines de Pompose, excitée par la renommée de leur confrère, suscita des tracasseries de tout genre à Guido, et finit par lui nuire dans l'esprit de son abbé, nommé *Guido* comme lui. Incessamment troublé dans son repos, il finit par s'éloigner de son monastère, et, pendant son exil, fut contraint à faire de longs voyages (*indè est quod me vides prolixis finibus exulatum*). Ces mots ont paru à l'abbé Gerbert confirmer le fait avancé par Adam de Brême, Albert de Stade et autres, du séjour de Guido à Brême, sur l'invitation d'Hermann, archevêque de cette ville (1); mais, ainsi qu'on l'a vu, Hermann ne devint archevêque de Brême qu'au mois d'août 1032, et non en 1023, comme dit l'abbé Gerbert. L'exil dans les contrées éloignées dont parle Guido dans sa lettre a précédé son voyage à Rome; car il se réconcilia dans cette ville avec son ancien abbé, et ce voyage eut lieu au plus tard dans l'été de 1032, puisque le pape Jean XIX, qui l'avait appelé à Rome, mourut au mois de mai 1033; les mots *prolixis finibus exulatum* n'ont donc point de rapport avec le voyage que Guido aurait fait à Brême. Il y a aussi peu d'apparence qu'il ait été plus tard dans cette ville, car il avait alors plus de quarante ans; il devait désirer le repos dont il se plaint d'avoir été si longtemps privé, et les causes de son exil avaient cessé. Quoi qu'il en soit, ce fut à

(1) *Scriptor. ecclesiast. de Musica*, t. II, *in præfatione.*

Arezzo, où il s'était retiré dans un monastère de bénédictins, qu'il reçut un message du pape, qui, sur le bruit des merveilles opérées par Guido dans l'enseignement de la musique, l'engageait à se rendre à Rome. Ce ne fut qu'après trois invitations semblables qu'il se décida à faire ce voyage. Il partit accompagné de Grimoald ou Grimaldi, son abbé, et de Pierre, doyen du chapitre d'Arezzo. Bayle, trompé par la date 1022 fixée par Baronius pour le temps où Guido écrivit sa lettre à Michel, dit que ce fut Benoît VIII qui appela Guido à Rome (1). Si ce savant critique avait lu la lettre même, telle qu'elle existe dans les bons manuscrits, il aurait vu que ce ne fut point ce pontife, mais Jean XIX, qui voulut connaître la méthode du moine d'Arezzo : *Summæ sedis apostolicæ Johannes*, dit Guido, *qui modo romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostræ scholæ, et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valdè miratus, tribus me ad se nuntiis invitavit.* Guido expliqua sa méthode au saint père, et lui fit voir son antiphonaire dans la même séance. Après quelques minutes d'instruction, le pape eut assez bien compris le but et l'utilité de cette méthode pour être en état de trouver le ton d'une antienne et de la chanter. Saisi d'admiration, il voulut déterminer Guido à se fixer à Rome ; mais la santé de celui-ci, dérangée par les chaleurs de l'été et par la fièvre qui règne en certains temps dans cette ville, ne lui permit pas d'y rester. Il avait retrouvé à Rome son ancien abbé du monastère de Pompose, qui se réconcilia avec lui, approuva ses travaux, et lui témoigna le regret d'avoir autrefois écouté ses détracteurs. Il l'invita à retourner à son ancien monastère, lui représentant que la vie paisible d'un simple moine valait mieux pour lui que les honneurs de l'évêché auxquels il pouvait prétendre. Touché de ces paroles bienveillantes, Guido promit de retourner à Pompose : cependant, par des motifs qu'il n'explique pas, il n'exécuta pas immédiatement ce dessein, et l'on peut croire que lorsqu'il écrivit sa lettre à Michel il avait changé de résolution, quoiqu'il dise le contraire ; car tout le reste de cette longue lettre est rempli par l'exposé de sa doctrine et de sa méthode de solmisation, pour l'instruction de son ami Michel : or, ce soin aurait été superflu s'il eût dû retourner près de celui-ci.

(1) *Dictionnaire historique et critique*, article ARÉTIN (*Gui*).

Ici finissent les renseignements authentiques sur la personne de Guido : le reste n'a d'autre valeur que celle des conjectures.

Des opinions contradictoires ont été soutenues par divers écrivains concernant la fin de cet homme célèbre. Suivant les annalistes de l'ordre des Camaldules, Razzi (1), Guido Grandi (2), Ziegelbauer (3), et en dernier lieu Mittarelli et Costadoni (4), Guido aurait été s'enfermer au monastère de Sainte-Croix d'Avellano, où Ludolf, fondateur de cette maison, l'aurait pris pour coadjuteur en 1030 ; puis il aurait succédé à ce même Ludolf, en 1047, comme prieur du couvent, et enfin il serait mort le 17 mai 1050 (5). Cette opinion, copiée de quelques annalistes plus anciens de l'ordre des Camaldules, paraît avoir pour base les faits suivants : 1° Deux catalogues des prieurs d'Avellano existent en manuscrit ; le premier, à la suite d'une vie de Ludolf, anonyme, est au Musée britannique, n° 115 du catalogue supplémentaire. Ce manuscrit est du XIIe siècle. On y voit que *Guido Aretinus* succéda, non en 1030, mais en 1029, à Jean, successeur de Ludolf. D'après le second manuscrit, du XIVe siècle, cité par les annalistes des Camaldules, Mittarelli et Costadoni, Guido succéda en 1025 à Jean, successeur de Julien, qui l'était de Ludolf (6). On voit qu'il y a contradiction dans les dates ; mais les renseignements s'accordent pour démontrer que Guido, né à Arezzo, a été prieur du monastère d'Avellano. 2° Dans le réfectoire de ce monastère il y avait autrefois un portrait avec cette inscription : *Beatus Guido Aretinus, inventor musicæ.* C'est, je pense, la seule fois qu'on a rangé Guido dans la classe des saints et des bienheureux, et l'*inventor musicæ* est fort ridicule ; mais l'existence de ce portrait dans le réfectoire d'un couvent de Camaldules semble confirmer l'opinion que Guido a appartenu à

(1) *Vita de' Santi e Beati dell' ordine Camaldolese*, in fine.

(2) *Dissert. Camald.* 1, c. 4, n° 8, p. 70 ; IV, c. 2, n° 4, p. 14, et c. 6, n° 1, p. 69.

(3) *Centifolium Camaldulense*, num. XXXVIII.

(4) *Annal. Camald.*, ann. 1034, t. II, p. 42.

(5) *Anno* 1030, *Guido Aretinus a B. Ludulfo, sacræ domus Avellanæ ad normam instituti Camaldulensis fundatore, in coadjutorem seu vicarium suum est coaptatus, cui etiam, anno* 1047, *in prioratu successit, usquedum anno* 1050, *die* 17 *maii Deum adiit.* V. Ziegelb., *Centif. Camald.*, num. XXXVIII.

(6) Mittarelli et Costadoni, *Annal. Camald.*, t. II, p. 44.

cet ordre. Les adversaires de Razzi, de Grandi, de Ziegelbauer et des autres annalistes, opposent à leurs assertions les termes mêmes de la lettre de Guido, où l'on voit clairement qu'il fut moine de Pompose. Mais cet argument n'est pas sans réplique; car, parmi les événements de la vie du moine arétin, postérieurs à la lettre qu'il écrivit à Michel, il se peut qu'on doive placer son entrée dans l'ordre des Camaldules. C'est un fait bien singulier que l'ignorance des historiens de l'ordre de Saint-Benoît sur les dernières années d'un homme si célèbre, tandis que les Camaldules fournissent des renseignements si précis.

Les inventions attribuées à Guido ne sont pas de peu d'importance; car, suivant certains écrivains, on ne lui devrait pas moins que la gamme et son nom, les noms des notes, le système de solmisation par les trois hexacordes de *bémol*, *bécarre* et *nature* et par les *muances*, la méthode de la Main musicale, la notation avec la portée du plain-chant, le contre-point, le monocorde, le clavecin, le clavicorde et d'autres instruments. Forkel a prouvé, dans une longue et savante discussion (1), que la plupart de ces choses étaient connues avant lui, ou n'ont pris naissance qu'après sa mort: cependant il a négligé ou ignoré quelques unes des preuves les plus évidentes de ces vérités; en résumant ici ce qu'il en dit, j'ajouterai ce qu'il a oublié.

Jean-Jacques Rousseau, qui, dans son Dictionnaire de musique, a accumulé les erreurs à l'article *Gamme*, dit, d'après Brossard, que Gui d'Arezzo a inventé la gamme, et lui a donné son nom à cause du Γ grec qu'il avait placé comme signe de la note la plus grave dans l'échelle générale des sons. Les continuateurs de Jean-Jacques Rousseau, dans l'*Encyclopédie méthodique*, sont restés dans les mêmes idées. Il est singulier que Rousseau, qui dit avoir lu à la bibliothèque du Roi, à Paris, les ouvrages de Guido, n'y ait pas vu, au deuxième chapitre du Micrologue, que le gamma a été placé par les modernes à la première note du système : *In primis ponatur* Γ *græcum a modernis adjunctum*, et que, dans ses règles rhythmiques, il dit encore : *Gamma græcum quidam ponunt ante primam litteram.* Ainsi cette adjonction du Γ n'appartient pas à Guido. J'ajouterai qu'en aucun endroit de ses écrits il ne donne le nom de *gamme* à l'échelle des

(1) *Allgem. Gesch. der Musik*, t. II, p. 239 à 288.

sons, et qu'en général il désigne cette échelle par le nom de *monocorde*, sur quoi ses degrés sont marqués ; en sorte qu'au lieu de dire qu'il y a sept notes dans la gamme, il dit : *Septem sunt litteræ monocordi sicut plenius postea demonstrabo* (Prologue en prose de l'antiphonaire, ch. 5). Voilà donc deux inventions de Guido anéanties à la fois. Venons aux noms des notes.

Suivant l'opinion commune, Guido les aurait tirées de l'hymne de saint Jean-Baptiste, dont les trois premiers vers de la première strophe sont :

Ut queant laxis *Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti *La*bii reatum,
Sancte Joannes.

De là les noms *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, que Guido aurait voulu donner aux notes de la gamme, réduites par cela au nombre de six ; mais il suffit de lire avec quelque attention le passage de la lettre du moine de Pompose à Michel où se trouve la citation de cet hymne, pour acquérir la conviction qu'il n'a point prétendu y attacher le sens qu'on lui donne. « Si vous voulez, dit-il, im-
» primer dans votre mémoire un son ou neume (1) pour pouvoir
» le retrouver partout et dans quelque chant que ce soit (connu
» de vous ou ignoré), de manière à l'entonner sans hésitation,
» il faut mettre dans votre tête la teneur d'une mélodie très
» connue, et, pour chaque chant que vous voulez apprendre,
» avoir présent à l'esprit un chant du même genre qui commence
» par la même note, comme, par exemple, cette mélodie dont
» je me sers pour enseigner aux enfants qui commencent et
» même aux plus avancés :

Ut queant laxis, etc. (2). »

Ainsi ce n'est qu'un exemple que Guido veut donner à Michel,

(1) Récapitulation du ton d'une antienne.

(2) *Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare, et pro unaquaque voce memoriæ retinendâ hujus modi symphoniam in promptu habere, quæ ab eddem voce incipiat : utpote sit hæc symphonia, quâ ego docendis pueris in primis atque etiam in ultimis utor : Ut* queant laxis, etc.

lui laissant d'ailleurs le soin de choisir quelque autre mélodie bien connue (*alicujus notissimæ symphoniæ*), s'il en est qui lui soit plus familière. Il y a sans doute une preuve de perspicacité dans le choix de l'hymne de saint Jean-Baptiste fait par Guido pour l'objet qu'il se proposait, parce que le son monte d'un degré à chaque syllabe *ut*, *ré*, *mi*, etc.; cette cantilène offre, à cause de cela, plus de facilité qu'aucune autre pour imprimer chaque son dans la mémoire: mais ce n'est pas à dire qu'un autre chant ne puisse conduire au même but. Au surplus, il demeure démontré par le passage de la lettre de Guido qu'il n'a point songé à donner aux notes de la gamme les noms d'*ut*, *ré*, *mi*, etc.; car il ne faut pas prendre à la lettre ces noms *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, donnés par l'abbé Gerbert dans le Prologue rhythmique de l'antiphonaire, avec les lettres grégoriennes; quelque copiste ignorant aura ajouté ces noms qui ne se trouvent ni dans le manuscrit de saint Évroult, ni dans les autres bons manuscrits que j'ai vus, et qui, d'ailleurs, sont en opposition manifeste avec le vers qui précède l'exemple.

Quoi qu'il en soit, ces noms furent bientôt en usage pour désigner les six notes de la gamme du plain-chant; car Jean Cotton, qui paraît avoir écrit dans la seconde moitié du XIe siècle, dit que les Français, les Allemands et les Anglais s'en servaient généralement, et il rapporte leur origine à l'hymne de saint Jean, mais il ne cite point Guido comme auteur de cette invention (1).

Si Guido n'a pas voulu donner des noms aux notes de la gamme, il n'a donc pas borné ces noms à six, et conséquemment il n'a pas imaginé le système de solmisation par les hexacordes et les nuances (2); mais en cela, comme en d'autres choses importantes, les erreurs qui le concernent sont, ainsi que je l'ai dit au commencement de cet article, presque aussi anciennes que lui. Bien qu'Engelbert d'Aimont, écrivain du XIIIe siècle, soit le plus ancien connu qui nous ait transmis la théorie de la solmisation par l'hexacorde et par les nuances, comme une invention de Guido, néanmoins on a, dans la chronique de Sigebert de Gemblours, terminée en 1112, la preuve que, longtemps au-

(1) Voyez le Résumé philosophique de l'histoire de la musique, au premier volume, p. CLXX.

(2) Voyez l'exposé du système de solmisation par les hexacordes, au *Résumé philosophique*, t. I, p. CLXX et suiv.

paravant, cette théorie, ainsi que celle de la main musicale qui en est en quelque sorte inséparable, était considérée comme une invention du moine arétin. Sous la date de 1028, ce chroniqueur s'exprime ainsi : *Claruit hoc tempore in Italia Guido aretinus multi inter musicos nominis. In hoc enim prioribus præferendus, quod ignotos cantus etiam pueri facilius discant per ejus regulam, quam per vocem magistri, aut per usum alicujus instrumenti; dum sex litteris vel syllabis modulatim appositis ad sex voces, quos regulariter musicarecipit, hisque vocibus per flexuras digitorum lævæ manus distinctis per integrum diapason se oculis et auribus ingerunt intentæ et remissæ elevationes vel dispositiones earumdem sex vocum.* C'est encore avec les paroles de Guido même que se réfute cette prétendue invention qui lui est attribuée. En plusieurs endroits de ses ouvrages, il déclare qu'il y a sept sons dans l'échelle musicale, et qu'il faut sept lettres ou caractères pour les représenter. Il y a nécessairement sept notes ou sept sons dans toute espèce de chant, dit-il, comme il y a vingt-quatre lettres dans l'alphabet, comme il y a sept jours dans la semaine, etc. (1). La manière dont il a établi d'ailleurs l'ordre des tons et des demi-tons, dans la gamme du premier ton du plain-

(1) Diapason est eamdem litteram habere in utroque latere, ut à B in *b*, à C in *c*, à D in *d*, et reliqua. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia ejusdem qualitatis perfectissimæque similitudinis utraque habetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus, eosdem repetimus, ut semper primum et octavum diem eumdem dicamus; ita octavas semper voces esse easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus. Unde verissime poeta dixit esse septem discrimina vocum, quia etsi plures fiant, non est adjectio, sed earumdem renovatio et repetitio. *Micrologus*, c. 5 (ce chapitre a pour titre : *de Diapason et cur septem tantum sint notæ*).

Sicut in omni scriptura XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces; nam septem sunt dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. Aliæ vero, quæ super VII adjunguntur eædem sunt, et per omnia cantus similiter in nullo dissimiles, nisi quod altius dupliciter sonant : ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas; septem autem litteris dupliciter sed dissimiliter designantur hoc modo :

A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
a.	b.	c.	d.	e.	f.	g.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.

Prologue en prose de l'Antiphonaire, c. 5.

chant, offre la preuve qu'il concevait la constitution de cette gamme mineure exactement conforme à celle de la musique moderne, et détruit toute supposition d'hexacorde dans son esprit. Voici cette gamme, telle qu'on la trouve dans sa lettre à Michel :

ton	demi-ton	ton	ton	demi-ton	ton	ton,
A	B	C	D	E	F	G.

Il serait inutile, d'après ce qui précède, de chercher à démontrer que l'invention de la Main musicale n'appartient pas à Guido, puisque cette méthode est intimement liée au système de l'hexacorde, qui est étranger à ce moine, comme on vient de le voir, s'il n'existait des manuscrits des ouvrages de Guido où la Main se trouve : tels sont ceux du Micrologue à Oxford, dans la bibliothèque du collége du Christ, n° 50, in-4°, et à Florence, dans la bibliothèque des Médicis, case 29 ; mais cette figure y est isolée et sans explication. Nul doute que le copiste n'ait mis la Main à la suite de l'ouvrage de Guido, pour son usage particulier, et sans avoir remarqué qu'il n'est aucun passage dans le Micrologue à quoi cette figure ait du rapport. On peut en dire autant d'un manuscrit du XIIe siècle dont le savant De Murr a donné la description (1), et dans lequel, au milieu de plusieurs fragments, on trouve *Manus Guidonis*, qui ne tient à aucun ouvrage du moine de Pompose.

FÉTIS père.

(*La fin au numéro prochain.*)

(1) *Notitia duorum codicum musicorum Guidonis Aretini sæculi XI et S. Wilhelmi Hirsaugiensis sæc. XII in membranis exarat. cum II tab. æneis. Norimbergæ*, 1801, 4.

REVUE CRITIQUE.

Répertoire de musique d'église pour plusieurs voix et orgue, publié avec l'approbation et sous les auspices de S. E. Mgr le cardinal-archevêque de Malines, par N.-A. Janssen, prêtre, P.-F. de Voght, prêtre, et E. Duval. — Bruxelles, Schott frères (1).

Si la nécessité d'une réforme dans le régime musical des églises est universellement proclamée et reconnue par tous les hommes que l'indifférence générale n'a point rendus complétement insensibles aux intérêts de cette partie du culte public, il s'en faut bien que la même unanimité se manifeste au sujet de l'extension que doit recevoir ce principe, et du mode d'application par lequel il convient de le réaliser. Il y a d'un côté les partisans absolus du plain-chant qui voudraient mettre une barrière insurmontable entre l'office divin et les productions de l'art auquel les habitudes peu logiques du langage vulgaire donnent exclusivement le nom de musique. D'autres, au contraire, sans nier l'importance du chant grégorien, paraissent ne lui accorder qu'une valeur purement historique, et préparent une plus large intervention de l'art moderne dans les futurs développements de la musique religieuse. Entre ces deux opinions, chacun peut choisir une position intermédiaire plus ou moins rapprochée de l'un ou de l'autre des termes extrêmes; et, comme tous les deux s'appuient sur des raisonnements plausibles, la véritable solution sera celle qui, tenant compte à la fois des traditions du passé et des droits de l'avenir, saura faire une part équitable à la musique moderne tout en opposant une digue à ses envahissements.

Si l'on a quelque peine à s'accorder quant à l'étendue de cette concession, on n'en a aucune à en exclure la plupart des morceaux de musique qui se font entendre dans nos églises. Ce n'est pas que l'on manque de recueils de ce genre; la librairie s'encombre tous les jours de productions médiocres, dans lesquelles ne se manifeste aucune pensée de rénovation des formes musi-

(1) 120 pag. gr. in-fol. par an, en 12 livraisons. Prix : 10 fr.

cales appliquées à l'expression des textes sacrés. Aussi une tentative de ce genre, entreprise avec conscience et bonne foi, est-elle à nos yeux au nombre des plus utiles efforts que l'on puisse faire pour hâter la solution des difficultés auxquelles donne lieu l'emploi de la musique dans le service de l'Église.

La publication que nous annonçons a été déterminée par une pensée de ce genre. C'est pour bannir de nos temples les habitudes musicales empruntées au théâtre, c'est pour doter les églises d'un répertoire dont le style soit toujours en harmonie avec l'esprit de la prière chrétienne, que des hommes intelligents et zélés ont entrepris de former, avec des œuvres empruntées aux anciennes écoles et d'autres compositions modernes et contemporaines, un recueil où les défauts ordinaires de la musique dite religieuse fussent soigneusement évités. Ils ont judicieusement observé que, pour remplir ces conditions, il ne suffisait pas d'interdire l'emploi des instruments d'orchestre, en confiant à l'orgue l'accompagnement qui devait être exécuté par ceux-ci. En opérant de cette manière (et ces sortes de réductions sont très communes), on arrive à dépouiller la composition d'une partie considérable de ses effets, mais non à lui donner un caractère plus religieux. Aussi les éditeurs nous paraissent-ils poser un principe très juste, lorsqu'ils déclarent que l'accompagnement d'orgue doit être spécialement écrit en vue de cet instrument. Mais cet accompagnement doit-il n'être qu'un résumé de l'harmonie exécutée par les voix? doit-il ne consister qu'en un pur remplissage, ou au contraire avoir une physionomie distincte et une marche indépendante? Ceux qui penseraient que la musique d'église doit se renfermer dans les bornes du style *alla Palestrina* n'accepteront l'orgue que comme soutien des voix, les compositions de ce style étant écrites uniquement en vue de celles-ci. Mais si l'on pense au contraire que l'exclusion de l'orchestre doit avoir pour résultat de rendre à l'orgue l'importance que l'introduction du style dramatique lui a fait perdre, et que semblent d'ailleurs lui assigner les développements toujours croissants qu'il reçoit, on sera conduit à chercher dans l'emploi *obligé* de cet instrument, non plus réduit à copier platement les formes de l'orchestre, mais traité suivant son génie particulier et avec le genre d'intérêt qu'il comporte, des ressources nouvelles et abondantes pour un genre de mu-

sique qui ne repousse pas la variété, bien que la gravité soit la première condition qu'il exige.

A ce point de vue, nous pourrions critiquer le *Stabat* de M. Duval, renfermé dans la 3e livraison du *Répertoire*. Une composition de cette étendue, constamment accompagnée en accords plaqués dans la partie grave du clavier, ne saurait échapper au reproche de monotonie; et un accompagnement plus varié ne détruirait point le caractère de gravité que l'auteur a voulu imprimer à son œuvre.

Malgré cette critique et quelques autres du même genre, auxquelles ce recueil peut donner lieu, nous croyons que c'est une entreprise sérieuse et digne de tous encouragements, parce qu'elle nous paraît dirigée par une pensée réelle de progrès. Elle a déjà livré au public un certain nombre de compositions recommandables, entre autres le *Miserere* de Baini, qui n'est guère connu parmi nous que de nom, et qui, sans être à la hauteur des grandes œuvres de l'école romaine, mérite par sa parfaite convenance de style, ainsi que par sa facilité d'exécution, de prendre place dans le répertoire de nos églises.

Nous voudrions pouvoir garder le silence sur les compositions de M. l'abbé Janssen, lequel a inséré divers morceaux dans cette collection; mais les productions de cet ecclésiastique sont d'une telle faiblesse sous le rapport de l'invention et de la facture, qu'elles ne supportent même pas la critique, et qu'elles déparent cette publication.

Nous ne voulons pas terminer ce compte-rendu sans remercier les éditeurs de la mention flatteuse qu'ils ont bien voulu faire de notre *Revue* dans leur 1re livraison. Les œuvres entreprises dans l'intérêt de l'art religieux se doivent un mutuel appui, et, à ce titre, l'intéressante publication dont nous venons d'entretenir nos lecteurs rentre trop complétement dans nos vues pour que nous ne soyons pas empressés de constater ses succès. Ceux qu'elle a obtenus en Belgique dès son apparition sont un heureux augure pour la restauration de la musique d'église dans ce pays. En dotant ses chapelles d'un bon répertoire de musique, les éditeurs travailleront plus efficacement à la rénovation de l'art religieux qu'on ne peut le faire en discutant *à priori* les bases de cette réforme.

S. M.

Vingt morceaux d'orgue pour l'élévation, par Louis Feltz, Paris, Ve Canaux.

M. Feltz est un artiste laborieux et dévoué aux véritables intérêts de la musique religieuse. Plus heureux que la plupart de ses confrères, dont les tendances sérieuses, repoussées par le goût du public, ne trouvent aucun appui dans le clergé, l'organiste de la cathédrale de Langres a rencontré dans son pieux et savant évêque une protection puissante à l'ombre de laquelle il lui est permis de remplir, suivant sa conscience d'artiste chrétien, les fonctions qui lui sont confiées. Dans les pièces d'orgue qu'il vient de publier, l'auteur donne la preuve de son application constante à maintenir son style dans cette gravité qui est la première condition de la musique religieuse, surtout lorsqu'elle se produit au milieu des plus saintes actions de la liturgie.

Nous ne pouvons qu'engager M. Feltz à persévérer dans la voie où il est entré. L'étude des grands modèles de l'art d'écrire achèvera en lui ce que d'heureuses dispositions naturelles et une excellente éducation musicale y ont commencé. Nous lui conseillerons seulement d'user plus sobrement des changements de tons, en s'attachant de préférence aux modulations principales, dont on ne doit sortir que rarement et pour produire un effet bien marqué; au contraire, la multiplicité des transitions, surtout dans des pièces de peu d'étendue, détruit l'unité d'impression, et expose le compositeur à employer, pour revenir à son point de départ, des modulations dures et parasites. Le goût des transitions aventureuses est un des caractères dominants de la musique moderne. Mais le vague et l'incohérence qu'il tend à produire conviennent peu à l'expression calme et précise des sentiments chrétiens.

S. M.

MÉLANGES.

DIOCÈSE DE LANGRES.

PROGRAMME DES CONFÉRENCES ECCLÉSIASTIQUES
POUR 1846.

Du Culte public.

1° Exposer et prouver brièvement sa nécessité.

Le culte public considéré dans l'*homme* (1) comprend les paroles et les mouvements : les paroles sont ou simplement articulées ou chantées.

§ I.

PAROLES ARTICULÉES.

2° Quelles sont les paroles appliquées au culte catholique par institution immédiatement divine? — apostolique? — purement ecclésiastique? — Que conclure en faveur de la tradition ?

3° Quelles sont dans le culte les paroles invariables *absolutè?* — *secundum quid?* — Quelle proportion doit avoir l'autorité qui les change avec celle qui les a déterminées et réglées? — Que conclure pour chacun de nous dans la pratique? (Divers degrés de fautes pour différents cas.) — Quel usage faire de ces principes pour l'appréciation de ce qu'on appelle les liturgies nouvelles?

4° *Questions historiques.* Jusqu'où remontent toutes les anciennes liturgies? — Connaît-on des conciles ou des papes qui aient tenté d'en faire de nouvelles? — Les changements qui ont été faits en France au rit romain, dans certains diocèses, depuis deux cents ans, ont-ils vraiment constitué des liturgies particulières, ou seulement des altérations et contrefaçons de la liturgie romaine?

§ II.

PAROLES CHANTÉES.

5° Pourquoi le chant est-il ajouté à la simple articulation des paroles? (Réponse générale.) — En quel cas le chant est-il plus utile que la simple lecture ou que la prière à voix basse? — A part les usages locaux, que penser, sur ce point, des messes de paroisse? — de première communion, etc.?

6° Le peuple ne prend presque plus part au chant de l'Église. — Diverses

(1) On peut le considérer encore dans les OBJETS matériels que l'homme fait servir à cette fin, comme la matière des sacrements, les ornements sacerdotaux, les églises, etc. Nous avons l'intention de faire de cela l'objet d'une autre conférence. Nous aurons alors à nous occuper de la musique au point de vue de l'art.

causes et diverses conséquences de ce changement. — Quels moyens divers prendre pour faire chanter le peuple ?

7° Quels sont les devoirs du clergé paroissial en fait de chant? (Détailler ces devoirs, et dire quels en sont les degrés.)

8° En dehors de la question d'art, quels doivent être les caractères du chant, — en lui-même, — dans son exécution ? — Que penser des chants en langue vulgaire, — considérés en eux-mêmes et à part leurs défauts accidentels ? (Les examiner en regard de l'esprit de l'Église.) — L'usage en est-il ancien ? — Quels ont été les divers effets de cet usage depuis quarante ans? — Dans quelles limites faudrait-il le renfermer ? — Que penser de certains recueils? — Pourrait-on obtenir sur cela une certaine unité diocésaine ? — Comment ?

9° *Questions historiques.* Quelle est l'hymne que chanta N. S. dans l'institution de la très sainte Eucharistie ? — Quel fut le caractère et quelles furent les sources des premiers chants liturgiques dans l'Église ? — Quelles sont les différences d'origine et de caractère général entre le chant ambrosien et le chant grégorien ? — Quelle est l'origine de la musique moderne?

§ III.

MOUVEMENTS.

10° Pourquoi des mouvements de mains, de tête, de corps dans le culte public ? — Divers motifs (Réponse générale, exemples tirés de quelques sacrements, etc.) — Pourquoi, en particulier, les mouvements qui se trouvent dans les cérémonies de la sainte messe? — Pourquoi le prêtre change-t-il de place, etc.? — (Quelques autres détails principaux.) — Quel est le but de ces cérémonies ? — Pourquoi les fidèles ne les comprennent-ils plus ? — Que faudrait-il penser des mouvements dans le culte public s'ils n'avaient pas un sens utile et précis ?

11° Quels sont en cela les devoirs des prêtres, — pour eux-mêmes, — pour les autres? — Jusqu'à quel point obligent les rubriques spécialement sur ce point? (Encensements, signes de croix, etc.)

12° *Questions historiques.* Quelle fut l'origine de l'ancienne liturgie gallicane ? — Quels furent les résultats de son abolition en France ? — Pourquoi la liturgie mozarabe a-t-elle été supprimée en Espagne ? — Que penser de la mission donnée à saint Augustin de Cantorbéry par le pape saint Grégoire touchant l'établissement de la liturgie dans la Grande-Bretagne ? — Quelle est la doctrine exacte de l'Église touchant l'unité liturgique ? (Respect du Saint-Siége pour le rit grec, etc.)

UN NOUVEAU MODE DE PLAIN-CHANT.

On nous demande d'expliquer en quoi consiste précisément le *nouveau mode de plain-chant* découvert par M. Martin, et en faveur duquel les journaux font tant de réclames et annonces depuis six semaines. Voici notre réponse. Ce nouveau mode de

plain-chant est un nouveau mode de *faux-bourdon* ou d'harmonie note contre note. Il consiste à faire exécuter le chant par les *dessus* et *ténors*, et à placer au-dessous de ce chant deux parties d'accompagnement pour basse et baryton.

Toute simple que soit cette innovation, si elle avait pour résultat d'apporter la plus légère amélioration à l'exécution du chant de l'Eglise, nous la louerions de toutes nos forces, et, bien qu'au point de vue de l'art cet arrangement des voix soit fort mauvais, nous l'adopterions cependant s'il devait contribuer à la popularité du chant; mais c'est, au contraire, une innovation condamnable, d'un mauvais effet, et dont l'usage serait on ne peut plus funeste au chant ecclésiastique.

En effet, pour faire chanter les ténors à l'unisson des dessus, et placer encore au-dessous deux parties d'accompagnement, M. Martin est obligé de prendre une dominante très élevée, par exemple *ré* dans le cinquième mode. Cette élévation exagérée du ton serait aussi fatale au plain-chant que l'emploi des voix de basse, et aurait pour résultat de fausser toutes les voix ou de faire entendre dans nos églises des cris affreux au lieu de chants graves et doux. En second lieu, il arrive qu'en faisant chanter les enfants à l'unisson des ténors, le timbre perçant des dessus absorbe et couvre la voix des ténors, et alors le chant prend un caractère efféminé qui le dénature et perd la majesté, la gravité qu'il doit toujours conserver. En outre, l'intervalle d'une octave qui existe entre le ténor et le soprano ne se trouvant pas rempli, il en résulte un vide, une lacune dans l'harmonie, contraire à toutes les règles du goût et à toutes les lois de la composition musicale.

Depuis qu'on exécute cette espèce de faux-bourdon à Saint-Germain-l'Auxerrois, il en résulte chaque dimanche une incroyable cacophonie. Les fidèles, déroutés, cherchent une dominante, et, ne la trouvant pas à leur portée, ils prennent au hasard une des notes de l'accord. Ainsi le dimanche 24 mai, nous assistions aux vêpres de cette église, et nous avons entendu les ecclésiastiques qui chantaient au chœur, et les fidèles et les enfants des écoles prendre tour à tour diverses dominantes sans atteindre le *ré* ou *mi* que l'on devait adopter d'après l'arrangement de M. Martin.

Malgré le bruit des journaux, malgré les réclames qu'ils enregis-

treront encore, il faut tenir pour certain que cette innovation est sans objet, sans valeur; au point de vue de l'art, c'est une pauvreté; au point de vue du chant religieux, c'est un vandalisme de plus. Pour être juste, je dois dire que je suis persuadé que M. Martin a obéi à des intentions très pures et à un désir sincère d'amélioration; je crois même avoir deviné pourquoi M. Martin avait imaginé ce système : c'était pour répondre à un reproche qui est adressé aux faux-bourdons qui se chantent ordinairement dans nos églises. Comme le chant y est placé à la partie intermédiaire ou taille, comme les autres voix sont égales en nombre et en force à celles qui font entendre le chant, il en résulte que la mélodie est étouffée et voilée par l'harmonie, et qu'on entend un ensemble d'accords agréables, mais sans bien distinguer le chant. Ce défaut existe, mais il n'y a qu'un moyen d'y remédier: c'est de faire exécuter la partie du chant, ou *teneur*, par un bien plus grand nombre de voix, ce qui aurait lieu naturellement si le peuple chantait habituellement dans nos églises. Mais, pour faire mieux entendre le chant, le porter dans un diapason plus élevé, lui ôter son caractère en le confiant aux voix féminines, l'entourer d'une harmonie incorrecte ou commune, c'est le détruire au lieu de l'améliorer, et c'est malheureusement ce qu'a fait M. Martin.

Assurément, je crois exprimer à l'égard de M. Martin une opinion réfléchie, un jugement impartial, conformes aux vrais principes du goût. Cependant des amis moins sincères, des ecclésiastiques peu éclairés, des amateurs indifférents, accordent et accorderont encore leur suffrage à ces essais de M. Martin; il en conclura que je suis injuste et partial. Le temps, ce maître inflexible, apprendra à M. Martin ce que nous ne saurions lui persuader aujourd'hui (1).

F. Danjou.

(1) Au moment de mettre sous presse les lignes qui précèdent, nous apprenons que, depuis trois ans, M. Fanart fait exécuter à Reims le plain-chant d'après un principe analogue à celui dont M. Martin se dit l'inventeur, toutefois avec cette immense différence que le chant est placé sur la dominante *si*, et que par conséquent il est dans un ton convenable à la voix commune. En outre, l'harmonie à quatre parties réelles dont M. Fanart accompagne le plain-chant est correcte et distinguée, qualités qu'on ne peut remarquer dans les arrangements de M. Martin.

CONCOURS POUR LA COMPOSITION MUSICALE

DES CHANTS POPULAIRES, RELIGIEUX ET HISTORIQUES.

Ce concours, ouvert le 3 décembre 1845 par M. le ministre de l'instruction publique, a été fermé le 1er avril de cette année. Les partitions envoyées ont été très nombreuses; l'inventaire qui vient d'être terminé constate que 370 auteurs ont adressé au ministère 1731 compositions musicales. Le *Journal général de l'instruction publique* donne le relevé suivant, qui fait connaître dans quelles proportions ont été traités les différents morceaux mis au concours. Aucun des textes choisis par la commission ne manque à l'appel.

Nos	Noms.	Sujets.	Nombre de partitions.
1	Racine.	L'Éternel est son nom, le monde est son ouvrage.	129
33	Béranger.	Qu'il va lentement le navire.	100
9	Lamartine.	O Père, qu'adore mon père!	85
28	Mme J. Mallet.	Qui donc m'a donné la naissance?	78
56	Chateaubriand.	Combien j'ai douce souvenance.	75
4	Racine.	Chantons l'auteur de la lumière.	68
31	Reboul.	Un ange au radieux visage.	61
43	Gilbert.	J'ai révélé mon cœur au Dieu de l'innocence.	58
2	Racine.	Tout l'univers est plein de sa magnificence.	53
34	Lebrun.	Ah! des flots fût-on la victime.	51
5	J.-B. Rousseau.	Les cieux instruisent la terre.	49
45	Racine.	Un plein repos favorise vos vœux.	49
3	Racine.	Grand Dieu, qui fais briller sur la voûte étoilée.	44
6	Lefranc de Pompignan.	Inspire-moi de saints cantiques.	44
10	Racine.	Verbe égal au Très-Haut, notre unique espérance.	44
18	J.-B. Rousseau.	Seigneur, dans ta gloire adorable.	44
12	Racine.	L'oiseau vigilant nous éveille.	42
25	J.-B. Rousseau.	J'ai vu mes tristes journées.	41

Nos	Noms.	Sujets.	Nombre de partitions.
41	Thomas.	Si je devais un jour, pour de viles largesses.	41
7	Racine.	Grand Dieu, qui vis les cieux se former en matière.	39
14	Racine.	Mon Dieu, quelle guerre cruelle!	37
44	Fontanes.	Heureux qui de ses mains rustiques.	35
40	Thomas.	Regarde autour de toi, contemple tout l'espace.	33
16	Guiraud.	Venez, enfans de la Grâce.	29
27	De Florian.	Le plus saint des devoirs, celui qu'en traits de flamme.	27
32	Gilbert.	Quel bruit s'est élevé? la trompette sonnante.	27
22	Corneille.	O mon Dieu, si ton bon plaisir.	26
11	Racine.	Astre que l'Olympe révère.	24
20	Corneille.	Droite et sincère conscience.	23
30	Delille.	Dans sa demeure inébranlable.	23
37	Guiraud.	Pauvre petit, pars pour la France.	23
29	Racine.	O bienheureux mille fois.	21
13	Racine.	Source ineffable de lumière.	20
15	Racine.	Quel charme vainqueur du monde.	20
21	Corneille.	Souffre sans murmurer tous les défauts des autres.	20
17	Fontanes.	O moment solennel! Ce peuple prosterné.	19
24	Racine.	Les méchants m'ont vanté leurs mensonges frivoles.	19
26	De Jussieu.	Heureux celui qui sait prier.	16
46	Lefranc de Pompignan.	Qu'il est beau de régner sur des peuples nombreux.	15
39	Fontanes.	Sur la religion les cités s'établissent.	14
19	Corneille.	Pour t'élever de terre, homme, il te faut deux ailes.	13
23	Racine.	Heureux, dit-on, le peuple florissant.	13

Nos	Noms.	Sujets.	Nombre de partitions.
42	FONTANES.	Qui n'a relu souvent, qui n'a point admiré.	12
35	CASTEL.	Combien de monuments dont la grandeur étonne.	10
38	GUIRAUD.	Avec leurs grands sommets, leurs glaces éternelles.	8
8	FONTANES.	Toi qui te crois si sage, ose dans ta balance.	5
		Total des partitions envoyées au concours.	1,731

SOCIÉTÉ DES PAYS-BAS

POUR L'ENCOURAGEMENT DE L'ART MUSICAL.

L'année dernière (p. 38), nous avons entretenu nos lecteurs d'une belle publication de musique classique et nationale faite par cette Société. Aujourd'hui nous leur transmettons, sur l'ensemble de ses travaux, quelques détails trop peu explicites qu'a bien voulu nous communiquer son fondateur et secrétaire-général, M. A. G. C. Vermeulen, de Rotterdam.

La Société a été fondée en 1830. Son but principal est d'exciter le goût de la musique au sein de la nation néerlandaise et de répandre de plus en plus de bonnes notions de cet art. Elle croit atteindre ce but :

1° Par l'encouragement de l'instruction musicale;

2° Par la protection qu'elle accorde aux travaux des compositeurs;

3° Par le développement du goût musical qu'elle cherche à réaliser en faisant exécuter les compositions classiques anciennes et modernes.

Pendant les seize années qu'elle a traversées depuis sa fondation, elle a consacré une partie de ses finances à établir ou à soutenir des institutions musicales dans ses divers départements.

Une autre part de ses fonds a servi à l'éducation musicale de quinze jeunes gens, tant dans le pays qu'à l'étranger. Plusieurs d'entre eux ont déjà acquis une belle réputation; il suffit de nommer M. Verhulst.

Elle a fait juger par ses membres honoraires, tant nationaux qu'étrangers, plus de trois cents compositions, dont plusieurs ont été couronnées, éditées aux frais de l'association, et répandues en dehors du pays.

Elle s'est formé une riche bibliothèque, en partie par les envois gracieux des principaux compositeurs de l'Europe, en partie par l'achat des œuvres classiques, anciennes et modernes, qui sont mises à la disposition des membres dans les divers départements.

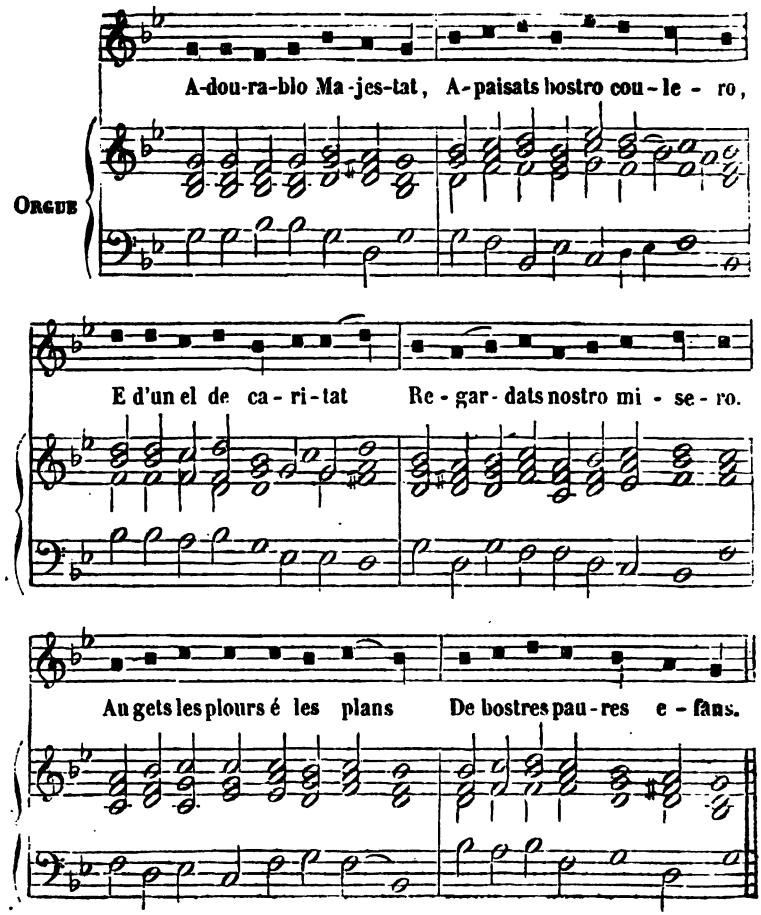
Elle a célébré jusqu'à ce jour quatre grandes fêtes musicales, où les compositions les plus célèbres de Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn et autres auteurs classiques, ont été exécutées sur une grande et pompeuse échelle. Les divers départements ont suivi ce brillant exemple dans des proportions moins vastes, et ont beaucoup contribué par là aux progrès du goût musical.

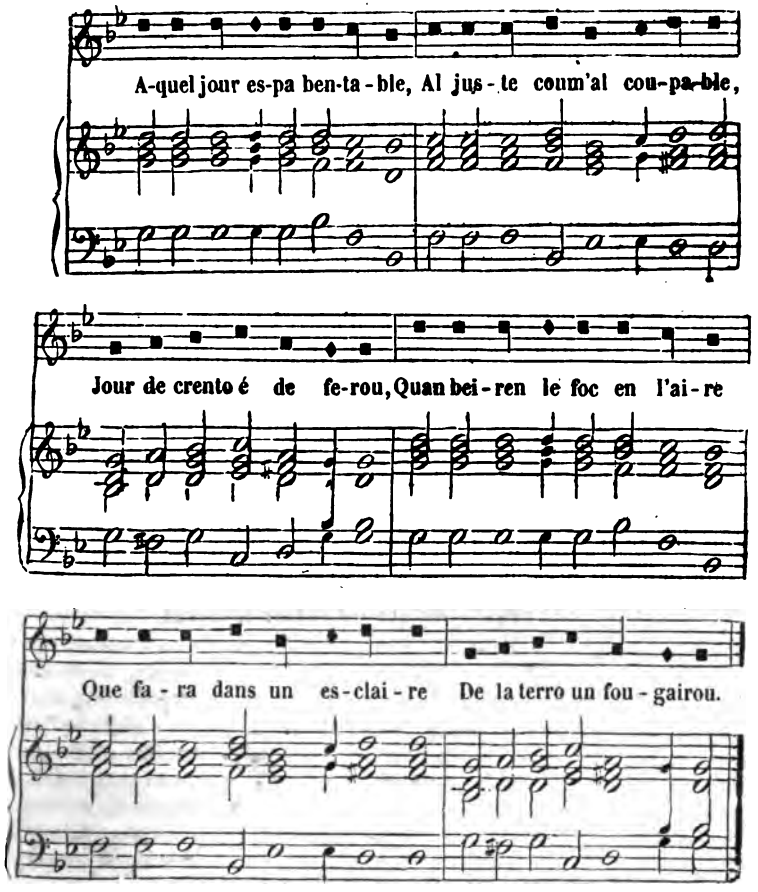
Depuis un an, elle publie de temps en temps un *album* contenant des compositions de ses membres honoraires, dont la liste, décorée de noms illustres, n'est pas un des moindres ornements de la Société. Cette publication, exclusivement destinée aux membres ordinaires, renferme en outre des notices historiques et critiques.

La Société se compose d'environ seize cents membres, répartis dans treize départements ou villes, et payant annuellement 5 florins. Nous osons dire que ses résultats ont été considérables en comparaison de ses moyens pécuniaires. La nation des Pays-Bas est assez mal disposée à l'égard de la musique, soit à cause des circonstances spéciales, soit à cause du caractère des habitants. La plupart d'entre eux ne comprennent pas que la musique puisse être un art comme les autres ; ils n'y voient qu'une satisfaction sensuelle et un plaisir passager. Aussi, envisagée à un pareil point de vue, la musique a beaucoup d'ennemis acharnés dans ce pays parmi les puritains qui y abondent. Tels sont les motifs auxquels on doit attribuer le peu de faveur que la Société a rencontré dans le pays qui profite spécialement de ses travaux.

Faisons des vœux pour que la pensée qui a produit cette utile institution rencontre à l'avenir toutes les sympathies auxquelles elle a droit, et excite, dans d'autres contrées, la rivalité du bon exemple.

CANTIQUES LANGUEDOCIENS.





Ces cantiques sont extraits d'un de ces livres de dévotion populaire que l'usage des missions a si fort multipliés dans certaines provinces. Il est intitulé : *Le tableu de la bido del parfet crestia, en bersses, que represento l'exercici de la fe. A Toulouzo,* 1703. Cet ouvrage a pour auteur le R. P. Amilha, chanoine régulier de Saint-Augustin, dans l'église cathédrale de Pamiers. Écrit en entier dans cette *langue d'oc*, qui fut le premier idiome littéraire de l'Europe moderne, ce recueil nous a paru très remarquable sous le rapport poétique. Au milieu de formes naïves qui sont

le résultat naturel de l'emploi d'un dialecte populaire, on y trouve souvent une très grande élévation d'idées, un pathétique touchant et vrai, toutes qualités qui ne nous paraissent pas exister au même degré dans les cantiques écrits dans la langue et avec les formes littéraires du XVIIIe siècle, qui sont en usage dans nos églises.

Il y aurait, croyons-nous, une utilité réelle pour les poëtes qui s'honorent de faire chanter leurs strophes au pied des autels, à s'inspirer de ces témoignages de la vieille foi populaire Il n'y en aurait pas moins pour les musiciens à étudier les mélodies sur lesquelles les populations d'autrefois chantaient leurs croyances. Les chants du recueil dont nous parlons sont tous dans la tonalité du plain-chant ; on remarque dans tous la même absence de rhythme régulier qui caractérise le chant grégorien. Ce chant ayant réalisé aussi complétement que possible les véritables conditions de la popularité, a entraîné à sa suite toute la musique populaire formée à son imitation, jusqu'au jour où le bâton de mesure des maîtres de chapelle vint imposer silence au peuple pendant les offices, pour la plus grande satisfaction des connaisseurs et fins appréciateurs du savoir musical.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Nous sommes dans la nécessité de faire réimprimer la première année de la *Revue*. Nous prions les personnes qui nous ont demandé cette première année de ne pas s'impatienter du retard qu'elles éprouveront à la recevoir, ce retard ne dépassera pas deux semaines. Le nouveau tirage sera limité à cent exemplaires; plus de cinquante nous étant déjà demandés, les personnes qui désirent posséder le recueil sont priées de nous écrire sans retard.

*** Le directeur de la *Revue* a reçu dans ces derniers temps un grand nombre de lettres, et il n'a pu trouver le temps de répondre à toutes; il s'acquittera de ce devoir le plus tôt possible.

*** Le directeur de la *Revue* assistera au jubilé qui doit avoir lieu à Liége, pour l'anniversaire de l'institution de la Fête du Saint-Sacrement. Un grand nombre de prélats belges, allemands et français, seront présents à cette solennité, et Mgr l'évêque de Langres doit en faire l'ouverture.

*** Un journal ecclésiastique nouvellement fondé à Paris sous le titre *la Voix de la vérité* a commencé la publication d'une série d'articles en réponse aux questions proposées par Mgr l'archevêque. Il est à désirer que ce travail, plein de faits curieux et de réflexions solides, trouve un grand nombre de lecteurs dans le clergé de la capitale et des provinces.

*** Malgré les savantes dissertations de M. Fétis sur le *demi-ton dans le plain-chant*, cette question est encore obscure pour beaucoup de personnes. A Saint-Germain-l'Auxerrois, M. Martin prescrit à ses chanteurs de ne jamais faire l'*ut* dièse dans la messe en *ré* de Dumont. Or, la mélodie de Dumont n'appartient pas au plain-chant mais à la musique; la messe connue sous le nom de *messe royale* est tout entière écrite en *ré* mineur, et non pas dans le premier mode comme Dumont l'a cru; il faut donc y laisser les accidents que l'auteur lui-même a eu l'intention d'y placer. Du reste, sur cette question du *demi-ton* nous avons reçu une lettre d'un savant prêtre de Rome qui condamne et repousse avec énergie les erreurs de l'abbé Janssen.

*** Mgr l'archevêque d'Auch a publié récemment, à l'occasion de l'ouverture des conférences ecclésiastiques de son diocèse, une circulaire dans laquelle il exhorte vivement son clergé à s'adonner à l'étude et à la pratique du chant. La partie liturgique du programme des conférences est entièrement consacrée à cette question. Dans la liste des ouvrages à consulter, nous avons remarqué la *Revue de la musique religieuse*, à laquelle un pareil honneur inspire, avec le sentiment de la reconnaissance, celui de devoirs plus sérieux. — Nous ferons connaître cet important document dans notre prochaine livraison.

*** Mgr le cardinal-archevêque de Lyon s'occupe en ce moment de la rédaction d'une lettre pastorale sur le chant ecclésiastique. Nous savons que S. E. a été un des premiers prélats qui aient félicité Mgr l'évêque de Langres à l'oc-

casion du mandement publié par celui-ci, et qui produit dans tout le clergé une impression profonde et salutaire.

*** *Nantes.* — L'école chorale, la société de Sainte-Cécile, le cours de chant à l'école des frères, l'office à la cathédrale, toutes ces œuvres sont dirigées avec la plus grande intelligence et avec un zèle infatigable par M. Simon, secondé par le clergé et par les amateurs de la ville. Nous avons assisté à une répétition de la *Société de Sainte-Cécile*, et nous n'avons que des éloges à donner pour la manière dont on exécute la musique religieuse moderne. Le *Requiem* de Mozart a été chanté devant nous avec beaucoup d'entrain et d'exactitude. Il n'en est pas tout-à-fait de même d'un fragment de Marcello, qu'on a défiguré par un mouvement beaucoup trop précipité. Cette musique demande plus de largeur et de gravité dans son allure que la musique moderne, et il faut en étudier patiemment le sens et le caractère pour en découvrir les beautés. La société de Sainte-Cécile peut devenir une institution éminemment utile, mais il faut pour cela que les hommes distingués qui la dirigent abordent courageusement les difficultés que présente la musique ancienne, celle de Palestrina et de ses contemporains, et celle de Marcello; là se trouvent seulement des inspirations élevées et conformes au style religieux. A quoi bon redire sans cesse les œuvres connues, pratiquées, sues par cœur, comme la *Prière de Moïse* ou le *Requiem* de Mozart; il ne faut pas imiter ces bourgeois de province qui ne désirent connaître d'autre ville que celles où ils ont vu le jour. Il faut se mettre en route et aller à la découverte de nouvelles contrées. L'art musical en général ne peut se régénérer que par l'étude du passé et par sa comparaison avec le présent. Il appartient à une société qui réunit l'élite de la société nantaise d'aider à cette transformation de l'art en faisant apprécier la magnificence de l'art ancien. On sait ce que la lecture de nos anciens poëtes a pu avoir d'influence sur le génie de Victor Hugo par exemple ; n'en serait-il pas de même pour la musique? Il y a là une mission d'exploration à remplir qui nous paraît convenir à une société comme la société de Sainte-Cécile de Nantes.

Nous avons été émerveillés du chant des offices à la cathédrale; les psaumes en faux-bourdon y sont exécutés avec une perfection rare. Voici maintenant quelques églises en France où l'office se célèbre dignement sous le rapport du chant : ce sont les cathédrales de Lyon, Nantes, l'église d'Aire-sur-la-Lys, la paroisse Saint-Étienne de Lille, grâce au goût de M. Mazingue. Nous citerions aussi la cathédrale d'Angers, si l'on y exécutait un peu moins de musique moderne.

*** Les sectateurs du méloplaste, les disciples de Galin redoublent, en ce moment, d'efforts pour propager leur méthode, en démontrer la supériorité sur l'enseignement usuel de la musique et sur la méthode Wilhem en particulier. *La Démocratie pacifique* est devenue à ce sujet fort belliqueuse, et a pris fait et cause pour MM. Chevé et Aimé Paris, apôtres de ces nouveautés qu'on refuse d'introduire dans l'université.

Nous avons assisté il y a quelques jours, à Caen, à l'ouverture d'un cours que M. Aimé Paris vient d'établir dans cette ville, et nous déclarons que nous y avons reçu de nouveaux arguments, de nouvelles preuves contre cette mé-

thode que nous repoussons complétement et absolument de l'enseignement. Vouloir substituer les chiffres à la notation usuelle de la musique, c'est recommencer les rêveries de plusieurs théoriciens du siècle dernier. La notation actuelle, en faisant sentir par une espèce d'échelle le progrès des sons ascendants ou descendants, facilite beaucoup la lecture de la musique, et surtout de la musique à plusieurs parties; tout autre système ne présenterait pas cet avantage : et d'ailleurs il n'est au pouvoir de personne de détruire toutes les œuvres musicales imprimées selon l'ancien système, et il faut toujours en apprendre la lecture. Que si on ne considère cette lecture par chiffres que comme un moyen préliminaire qui doit être abandonné plus tard pour en venir à la notation usuelle, on perd alors un temps précieux à étudier deux notations différentes, sans aucun profit pour les autres parties de l'enseignement. L'erreur fondamentale de Galin et de ses sectateurs est d'avoir voulu prendre la déduction mathématique pour base de l'enseignement musical, comme si les enfants et même les deux tiers des jeunes gens étaient aptes à raisonner méthodiquement ce qu'ils apprennent. Toutes les études commencent par la foi : on écoute les paroles du maître, on les grave dans sa mémoire; on trouve dans les grammaires des principes qu'on accepte aveuglément; l'examen, le raisonnement, la logique ne sont le partage que de quelques esprits, et, en tous cas, suivent la pratique d'un art et ne la précèdent pas.

Après avoir fait ces réflexions sérieuses, il faut ajouter que le cours de M. Aimé Paris est un spectacle très peu sérieux, et auquel les badauds du pays peuvent seuls trouver quelque intérêt.

*** *Toulouse.* — Le diocèse de Toulouse est peut être la contrée de la France où il règne le plus de goût pour le chant parmi toutes les classes de la société. Des bandes joyeuses de jeunes ouvriers parcourent les rues en chantant; dans la plupart des petites villes, on organise des sociétés de chant ou d'harmonie. Dans ce pays privilégié, l'action du clergé sur ces sociétés de chanteurs serait facile à exercer; on pourrait plus aisément qu'ailleurs y entreprendre la restauration du chant religieux; toutes ces voix actuellement prostituées aux chansons frivoles, altérées par l'absence de tout enseignement, pourraient être appelées et réunies au pied des autels pour y exécuter le chant ecclésiastique dans toute sa majesté. Au lieu de ce résultat si désirable, on ne peut constater dans le diocèse de Toulouse qu'une profonde indifférence pour le chant religieux.

— On vend à Toulouse une méthode de plain-chant, approuvée par Mgr l'archevêque, et rédigée par M. l'abbé Cariben. C'est un ouvrage extrêmement faible et qui fourmille d'erreurs. Il est bien fâcheux que l'autorité ecclésiastique accorde si facilement son approbation à de tels travaux, qui sont de nature à nuire beaucoup à toute tentative de restauration du chant religieux.

— Le conseil municipal de la même ville vient enfin de prendre un parti au sujet de la nomination des professeurs de chant des écoles communales. On avait établi un concours, et on n'a pu se décider à rendre au mérite de M. Gau toute la justice qui lui était due; on a partagé la place en deux, et on a nommé MM. Gau et Ladouce. Nous ne voulons pas dire que ce dernier ne soit

un artiste estimable et un bon musicien ; mais pour organiser et fonder un enseignement général de la musique dans une ville aussi importante, il faut une intelligence supérieure, une parole facile et distinguée, un jugement sain, une instruction variée, l'art de conduire les hommes et les enfants ; ces qualités que possède à un haut degré M. Gau lui auraient assuré la prééminence sur tous ses concurrents, si Toulouse n'était pas une ville de coteries ignorantes.

*** La cathédrale de Poitiers vient d'acquérir un orgue d'accompagnement. Cet instrument, construit par la maison Daublaine-Callinet, a été inauguré le jour de la Pentecôte et touché par M. d'Aubigny, organiste du grand orgue. Nous espérons que l'adoption de l'accompagnement de l'orgue dans cette cathédrale sera le signal de réformes et d'améliorations dans l'exécution du chant, et qu'on n'entendra plus de messes avec accompagnement de clarinettes, cornets à piston, etc. Malheureusement la fabrique de la cathédrale de Poitiers a très peu de ressources, si peu même que l'organiste, qui est un artiste du plus grand mérite, a un traitement inférieur à celui de tous ses confrères, organistes de cathédrales. Il serait facile, à Poitiers comme ailleurs, d'avoir des ressources extraordinaires pour le chant religieux ; il suffirait d'y intéresser les fidèles, de les entretenir de l'importance du chant ecclésiastique, de l'imminence de sa ruine, de la nécessité de fonder des cours et des écoles de musique religieuse ; de redire enfin dans le diocèse de saint Hilaire ce qu'il disait aux fidèles de son temps : *Necessaria est homini christiano musica.* Ah ! si l'on tenait quelquefois ce langage, si du haut de la chaire il tombait quelques paroles sur un tel sujet, on peut être assuré que les secours ne manqueraient pas pour la restauration de cet art. Il est vrai qu'il faudrait en même temps convenir que le chant poitevin est quelque chose de monstrueux et d'horrible. *Horresco referens !*

*** M. John Abbey, facteur d'orgues, répare en ce moment l'orgue de la cathédrale de Nevers, et y exécute un devis qui s'élève à 14,000 francs. Déjà, il y a à peine quatre ans, cet orgue avait été réparé par MM. Claude frères, pour une somme de 17,000 francs. C'est le budget du ministère des cultes qui supporte cette double dépense.

*** *Reims.* — L'illustre métropole de Saint-Remy, la merveille de l'art gothique, est livrée au vandalisme. Sans parler de ce bahut qu'on appelle un orgue d'accompagnement, et dans lequel on n'a même pas pu placer les jeux indispensables ; sans parler du chant et de la musique, pour lesquels on persiste à conserver les traditions du XVIIIe siècle ; sans parler des chantres qui aboient les psaumes, du grand orgue qu'on reconstruit avec les erreurs, les défauts, la mauvaise composition des orgues du siècle dernier ; sans parler enfin du plain-chant diocésain, dans lequel la tonalité ecclésiastique a été foulée aux pieds, nous ne citerons pour aujourd'hui qu'un fait tout récent et qui donne la mesure du goût et de l'intelligence avec lesquels on dépense les revenus de cette riche église.

On vient d'établir sur l'orgue d'accompagnement le *mécanisme transpositeur*. M. Fanart, organiste, homme d'un talent éminent, d'une instruction étendue et solide, a eu beau déclarer qu'il n'avait nul besoin de ce mécanisme,

que l'abus qu'on en pouvait faire était une cause de plus de ruine pour le chant ecclésiastique et la musique sacrée ; que c'était favoriser la paresse et l'ignorance ; que pour son compte il ne s'en servirait pas : on n'a pas écouté M. Fanart ; et quand, abreuvé de dégoûts et de mépris, il a donné sa démission, on l'a laissé faire, et on a installé à l'orgue un enfant qui en est à l'A, B, C de la science musicale. Il nous paraît impossible que Mgr l'archevêque de Reims tolère plus longtemps le règne du mauvais goût dans sa métropole. Ce serait pour nous le plus cruel des désappointements, si ce vénérable prélat, qui nous a autrefois honoré de sa bienveillance et de ses hauts encouragements, abandonnait aujourd'hui la cause pour laquelle nous combattons et nous souffrons, et pour laquelle M. Fanart combat et souffre comme nous depuis si longtemps.

*** *Troyes.* — La restauration de l'art chrétien fait de rapides progrès dans cette ville, grâce à la salutaire initiative de Mgr l'évêque. Les *Annales archéologiques* ont publié une circulaire émanée de ce prélat, portant fondation d'un comité permanent d'archéologie dont S. G. se réserve la présidence. A côté de cette mesure, qui témoigne d'un zèle éclairé pour la conservation des monuments religieux dont le diocèse de Troyes est si richement doté, nous sommes heureux d'en signaler une autre qui n'honorera pas moins l'épiscopat de Mgr Debelay. Il s'agit du projet formé par Mgr l'évêque de donner une nouvelle organisation et de plus grands développements à la maîtrise de sa cathédrale, et d'en fortifier l'enseignement. Une classe d'orgue y serait établie en faveur des enfants qui montreraient le plus de dispositions pour la musique. En même temps l'excellent organiste de la cathédrale, M. Uffoltz, sera chargé d'enseigner le chant dans les deux séminaires. Nous hâtons de tous nos vœux la réalisation de ces utiles projets, et nous désirons être en mesure d'en entretenir bientôt nos lecteurs.

En attendant, la Société de Sainte-Cécile poursuit le cours de ses travaux. La classe de chant faite par M. Uffoltz, attire toujours de nombreux élèves. Les membres de la Société, réunis aux élèves de leur école, ont exécuté déjà avec succès plusieurs offices en faux-bourdon. Dans diverses circonstances, ils se sont procuré le concours des élèves du grand séminaire ou de ceux de l'école normale. La Société de Sainte-Cécile nous paraît destinée à rendre de grands services, en reliant ensemble les diverses institutions de la ville, dans lesquelles la musique religieuse est cultivée.

*** Nous vivons dans un temps d'étranges contradictions : voici que par ordre du ministre de la guerre les soldats vont apprendre la musique vocale. Cette mesure ne peut avoir évidemment qu'un seul résultat, celui de former des chantres pour nos églises, attendu que tous les soldats, en retournant dans leurs foyers, ne pourront faire usage qu'à l'église des études de chant qu'ils auront faites. On dirait qu'une telle décision a été prise à la demande de tous les amis de l'art religieux. Pendant que le ministre de la guerre s'occupe avec tant de sollicitude de l'amélioration du chant d'église, les supérieurs de petits séminaires s'efforcent de développer dans le cœur de leurs élèves des sentiments belliqueux et le goût des combats, à l'aide de la musique militaire qu'on cultive avec un attrait tout particulier dans ces établissements. Ce sont surtout les séminaires normands, à l'exception de celui de Vire, qui témoignent le

plus de zèle pour les fanfares, les trompettes, les cornets à pistons, bugles, fifres, caisse roulante, etc.

Qu'on s'étonne après cela de voir tant de vocations manquées! tant d'espérances déçues! tant de soutanes déchirées et mises en pièces après avoir déjà franchi le seuil du sanctuaire! Il faudrait nier l'influence de la musique, influence reconnue par tous les sages qui ont le mieux observé le cœur humain, pour croire de bonne foi que ce genre de musique est sans action sur le caractère, les mœurs, les sentiments. La musique militaire ou sensuelle excite les passions, aussi bien que la musique religieuse les calme; et l'usage des musiques d'harmonie dans les séminaires enlève plus de sujets à l'état ecclésiastique que les efforts, le zèle, la piété des supérieurs ne peuvent en conserver.

*** L'une des plus grandes difficultés que rencontre la restauration des études du plain-chant, c'est l'excessive rareté des bons ouvrages écrits sur cette matière dans le cours des trois derniers siècles. L'un des plus estimés, celui qui pourrait tenir au besoin la place de tous les autres, à raison de l'abondance des documents qu'il renferme, le Traité de Dom Jumilhac intitulé : *La science et la pratique du plain-chant* (1 vol. in-4°), est devenu presque introuvable, au point qu'on l'a vu pousser dans les ventes jusqu'à 80 fr. Nous apprenons avec joie que M. Th. Nisard, dont les travaux sont déjà connus de nos lecteurs, et qui possède une rare érudition en cette matière, se propose de réimprimer cet important ouvrage avec des notes et des dissertations qui lui donneront un nouvel intérêt; on annonce en particulier un catalogue raisonné des ouvrages cités par Jumilhac. Cette publication, que recommande suffisamment son objet, trouve encore une nouvelle garantie dans le jugement solide et l'expérience consommée de M. Leclercq, qui a bien voulu donner son concours à l'entreprise de son collègue au chœur de Saint-Gervais. Elle sera, nous n'en doutons pas, accueillie avec empressement par tous ceux qui désirent faire une étude sérieuse et approfondie du chant grégorien, et surtout par les ecclésiastiques chargés de raviver dans le clergé cette science qui n'a plus nulle part d'interprètes. (*Voir aux annonces.*)

*** M. Joseph Régnier, dont nous avons déjà signalé les travaux, va faire paraître incessamment le livre auquel il travaille depuis plusieurs années, et qui ne saurait manquer d'intéresser les amis de l'art religieux. *L'orgue, histoire, expertise et pratique de l'instrument sacré*, tel est le titre de cet ouvrage; et ce titre en indique clairement le but et les principales divisions. S'adressant à la fois aux ecclésiastiques, aux administrateurs, aux facteurs et aux organistes, le livre de M. Régnier sera un utile manuel pour tous ceux qui s'intéressent aux progrès de la musique sacrée.

M. Régnier vient de faire paraître, à la librairie de Wagner, de Nancy, un nouveau *Voyage à Trèves*, dans lequel nous avons remarqué d'intéressants détails sur le *chant choral* des églises catholiques des bords du Rhin.

*** *Rome.* — M. l'abbé P. Alfieri, compositeur, auteur d'un grand nombre de publications importantes sur la musique religieuse, vient de recevoir de N. S. P. le Pape le titre de camérier d'honneur de S. S.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.

DU JUBILÉ DE LIÉGE,

ET DE

L'ÉTAT DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN BELGIQUE.

A M. STÉPHEN MORELOT.

MON CHER AMI,

Vous attendez de moi le récit des saintes solennités auxquelles je viens d'assister. Un jubilé séculaire établi en mémoire de l'institution de la fête du Saint-Sacrement est un de ces faits qui réveillent de pieux souvenirs, raniment la foi, excitent l'enthousiasme, et nous reportent tout naturellement vers ces grandes époques où la religion florissante inspirait au génie des artistes les innombrables merveilles que nous admirons. C'est en 1246 que fut célébrée pour la première fois à Liége la fête par excellence que le peuple, dans son langage si expressif et si vrai, a nommée la *Fête-Dieu*. Il appartenait au XIIIe siècle, qui nous a légué tant de monuments magnifiques, tant de chefs-d'œuvre de l'art religieux, de nous léguer aussi ces pompes sublimes, ces cérémonies majestueuses, ce cortége brillant, ces processions solennelles. J'espérais donc voir à Liége, non seulement un grand concours de fidèles, une assemblée de chrétiens recueillis, mais aussi y trouver ces précieux souvenirs des temps où la foi était si vive et si ardente. C'était le cas ou jamais d'abandonner les usages mondains du XVIIIe siècle, pour faire revivre les antiques traditions. En un mot, pour me servir de l'heureuse expression de M. de Montalembert, j'aurais voulu y rencontrer les fils des croisés et non pas les contemporains de Voltaire.

Je me suis tout d'abord, dès mon arrivée à Liége, dirigé vers l'église Saint-Martin, celle-là même où l'office du Saint-Sacrement a été célébré pour la première fois. Cette église, placée sur une hauteur, domine la ville; ses murs noircis par le temps,

ces ogives élancées, témoignent à l'extérieur de son ancienneté. C'est bien là, sur ce parvis, que se sont agenouillés nos pères; c'est bien là qu'ils ont rendu cet hommage public et touchant de leur foi sincère. En entrant dans l'église, toute idée du passé s'efface, le curé ayant pris soin tout récemment de faire badigeonner l'intérieur de cet antique édifice. Aucune considération ne l'a arrêté : ni la beauté du monument, dont il allait faire empâter toutes les sculptures, ni l'utilité qu'il y avait à présenter cette église dans son état de vétusté si vénérable, ni les anathèmes qui ont été prononcés contre ce genre de vandalisme. Rien n'y a fait, et maintenant les murailles de Saint-Martin de Liége sont couvertes d'une épaisse couche de badigeon, d'un ton jaune-blanc horrible à voir; l'autel et le tabernacle, sur lesquels le Saint-Sacrement devait être exposé à l'adoration des fidèles, sont dorés à neuf, et leur forme peut bien rappeler celle des meubles du salon de Louis XV ou du boudoir de madame de Pompadour, mais non un produit de l'art chrétien, une image du tombeau des martyrs, un symbole religieux. L'ostensoir est placé dans une espèce de machine qui tourne sur elle-même, ce qui nous a paru de la dernière inconvenance, et totalement privé de gravité. Dans les autres églises de la ville, on remarque la même absence de goût. A la cathédrale, une très belle chaire gothique est défigurée par de grandes statues blanches qui l'entourent; dans la chapelle du Saint-Sépulcre, il y a, au lieu de vitrail, un store qu'on ne placerait pas dans le dernier café de la ville; partout enfin, excepté dans la belle église de Saint-Jacques, règne un goût exécrable. Voilà pour la décoration des temples catholiques; je ne vous en parle que pour vous préparer à ce qui me reste à vous dire.

Vous croyez peut-être qu'il n'y a dans le chant ecclésiastique rien de plus beau au point de vue de l'art, rien de plus respectable et de plus convenable sous le rapport religieux que la belle prose de saint Thomas d'Aquin : *Lauda, Sion, Salvatorem.* Vous croyez qu'il est impossible qu'on ait songé à supprimer en cette circonstance cette magnifique mélodie dont le clergé catholique devrait être fier comme il est fier des cathédrales de Reims et de Cologne? Détrompez-vous : c'est là un produit barbare de ce moyen-âge qu'on méprise. C'est M. Mendelssohn-Bartholdy, grand musicien de l'Allemagne, étranger à notre foi, ignorant notre

culte, qui a été chargé de refaire la musique du *Lauda Sion*. M. Mendelssohn est un artiste d'un mérite immense, j'en conviens; s'il veut rendre hommage à la religion catholique par la composition de quelque pièce musicale, qu'on l'accueille et qu'on admire son talent, à la bonne heure; mais pour cette fête, pour cet anniversaire, qu'on sacrifie et qu'on jette au rebut un des chefs-d'œuvre de l'art religieux, une mélodie qui se rattache comme nécessairement à tous les souvenirs de la fête dont on solennise l'institution, c'est ce qui ne se peut expliquer que par une aberration d'esprit vraiment condamnable.

Il y avait là douze évêques et un clergé nombreux agenouillés au pied de l'autel, il y avait des flots de fidèles dans l'église; rien n'eût produit plus d'impression que ce magnifique chant du *Lauda Sion* entonné par deux ou trois cents voix. Au lieu de cela, on a eu des violons, des basses, des clarinettes, des voix fausses, des cris inhumains, des tymbales, et, au milieu de tout ce bruit, une jeune dame chantant des roulades sur les paroles saintes : *Ecce panis angelorum!!!* ..... Je renonce à caractériser un fait aussi affligeant.

Je ne vous dirai rien de la composition en elle-même de cette musique ; je n'ai rien entendu. J'ai songé pendant tout le temps de l'exécution, qui a duré une heure, à la perte et à la ruine de l'art religieux; j'ai songé à l'inutilité de nos travaux et de nos efforts pour la restauration du chant ecclésiastique; j'ai songé surtout à cette grande et triste erreur du clergé français, qui croit qu'il faut aller chercher en Belgique des exemples, des lois, des mœurs, des coutumes, pour améliorer en France la situation du catholicisme.

La procession du Saint-Sacrement dans la plus petite ville de France est plus majestueuse, plus décente, que n'a été la procession de Liége; le peuple est chez nous plus recueilli, plus respectueux, et le sentiment des convenances n'y serait nulle part froissé par des actes pareils à ceux dont j'ai été témoin.

Quelques personnes qui avaient vu, il y a deux ans, l'affluence extraordinaire des fidèles qui se rendaient à Trèves pour l'exposition de la sainte Robe, s'étonnaient que le jubilé de Liége n'eût pas excité le même intérêt. Il y a de ce fait une explication fort simple : l'Allemagne retourne par les arts à l'admiration du moyen-âge, et tout ce qui peut rappeler cette époque et ses

pieuses coutumes excite dans tous les cœurs le plus grand enthousiasme; la Belgique, au contraire, n'a pas fait un pas pour sortir du XVIIIe siècle, dont elle est, pour ainsi dire, l'expression vivante. La religion est florissante, dit-on, en Belgique; dans les campagnes, le peuple est fidèle. Il en était de même chez nous au XVIIIe siècle : il y avait aussi en France, à cette époque, des habitudes religieuses. Mais, dans les villes principales, le catholicisme perd chaque jour du terrain, et le moment approche où, malgré les efforts du clergé, la religion passera en Belgique par de rudes épreuves.

Existait-il un moyen de conjurer cet orage? Nous le croyons. Il fallait énergiquement briser les traditions du siècle dernier dans l'éducation, dans l'art, dans l'enseignement; il fallait chasser des temples ces musiques sensuelles et profanes pour rapprendre au peuple les chants de l'Église, et ces chants auraient été des liens qui l'auraient attaché fortement au sanctuaire catholique.

Les progrès des sciences, le mouvement des arts, n'ont pas changé le cœur de l'homme; il est encore, il sera toujours ce qu'il était dans les siècles passés, et puisqu'il y a eu un moment dans l'histoire du monde où le clergé catholique a trouvé le secret de s'attacher tous les hommes, pourquoi ne pas imiter en toutes choses cette époque de splendeur pour la religion? D'ailleurs, la Providence nous conduit dans cette voie depuis le commencement de ce siècle. Est-ce que ce mystérieux instinct qui conduit de vaillantes cohortes sur le rivage d'Afrique, qui envoie nos armées rétablir le siége de saint Augustin, n'est pas quelque chose de semblable aux croisades saintes? Est-ce que cette ardeur universelle pour la restauration des anciens monuments religieux qui s'est manifestée en France depuis quinze ans n'est pas aussi un signe certain de retour à l'admiration des œuvres de la foi? Pourquoi le clergé belge reste-t-il en dehors de ce mouvement et de ce progrès? Pourquoi surtout, dans une circonstance aussi solennelle que celle du jubilé de Liége, ne pas nous rendre ces magnifiques chants inspirés par la foi, et que les hommes de goût de tous les temps ont trouvés sublimes? La parole grave et éloquente de Mgr l'évêque de Langres est seule venue faire diversion à ce charivari musical, et réparer autant qu'il était possible cet affreux désordre. Il y avait à Liége très

peu de Français; ceux qui y étaient ont gémi comme moi de cet oubli de toute convenance.

J'ai eu l'honneur de voir à Liége un ecclésiastique très instruit, M. Devroid, chanoine, grand-chantre de la cathédrale, et qui prépare sur le chant ecclésiastique des travaux d'une haute importance. J'ai aussi rencontré dans cette ville M. l'abbé Janssen, dont les écrits sur le plain-chant nous ont souvent occupé. M. Janssen persiste dans son erreur relativement au demi-ton accidentel, et cette obstination fâcheuse lui ôte pour l'avenir l'autorité que ses études constantes et son zèle incontestable auraient pu lui donner.

En quittant Liége, je suis venu à Bruxelles, où j'ai entendu chanter la prose *Lauda Sion,* mutilée horriblement par M. Henri, maître de chapelle, sectateur des idées de M. Janssen. Pour éviter la relation de triton qui se rencontre souvent dans cette prose, MM. Henri et Janssen se sont avisés d'en changer la mélodie. On se demande de quel droit ces messieurs se permettent de modifier un chant qui existe dans plus de trois cents manuscrits des XIIIe et XIVe siècles, et que la tradition a fidèlement conservé.

Le système de M. Janssen est une sorte de lit de Procuste sur lequel il place les mélodies ecclésiastiques pour les tailler, couper et façonner suivant ses principes. On ne peut comprendre pourquoi S. E. le cardinal-archevêque de Malines tolère ce vandalisme; c'est vouloir consommer la ruine du plain-chant.

A Anvers, où j'ai entendu un salut solennel, il y a un maître de chapelle très distingué, M. Bessems, frère d'un compositeur estimé. M. Bessems fait exécuter à grand orchestre les œuvres de musique religieuse de Mozart, Cherubini, Paer, etc. L'exécution est assez bonne, parce que les ressources de cette riche église permettent d'entretenir un orchestre nombreux; mais les trente mille francs qu'on dépense chaque année pour cette musique seraient bien mieux employés à fonder des cours de chant, à développer dans le peuple le goût du chant ecclésiastique, pour l'exécuter ensuite avec de grandes masses vocales. Ce serait un homme de mérite comme M. Bessems qui pourrait commencer en Belgique avec autorité une telle réforme, et le succès ne tarderait pas à couronner son zèle. On pourrait d'ailleurs procéder avec mesure et amener graduellement les esprits à comprendre le vrai caractère de la musique sacrée. Si on veut

de la musique, on peut du moins exécuter celle des grands maîtres de l'école italienne et de l'ancienne école belge, Palestrina, Marcello, Roland de Lassus, Vittoria, Festa, Nanini, et cent autres. Il y a dans ces compositions une gravité, une majesté, une convenance, un sentiment exquis, qui ne se trouvent dans presque aucune composition moderne. Quand on goûtera les beautés de ces auteurs, on aura déjà parcouru la moitié du chemin qu'il faut faire pour revenir à l'intelligence et à l'admiration du chant ecclésiastique.

F. Danjou.

Bruxelles, 18 juin 1846.

CIRCULAIRE

DE

MGR L'ARCHEVÊQUE D'AUCH,

AU SUJET

DES CONFÉRENCES ECCLÉSIASTIQUES DE SON DIOCÈSE.

Nous avons toujours considéré comme un devoir de faire connaître à nos lecteurs, à mesure qu'ils se produisent, les actes de l'épiscopat concernant la restauration du chant ecclésiastique. On a déjà pu remarquer que depuis le commencement de cette année ces manifestations sont devenues nombreuses et significatives. C'est principalement et avant tout sur l'opinion du clergé, que NN. SS. les évêques se proposent d'agir; c'est pourquoi leurs actes en cette matière se produisent sous la forme de questions destinées à servir de base à des discussions approfondies entre les ecclésiastiques d'un même diocèse. Nous pensons aussi que rien ne saurait être plus utile à la cause du chant religieux que de provoquer à son sujet l'attention des hommes qui, par la nature même de leurs fonctions, doivent s'intéresser davantage à la conservation de cet art. Des préjugés funestes, trop facilement accueillis par le clergé, l'ont rendu infidèle à cette partie de sa mission; une indifférence invincible paraît s'opposer chez lui aux vœux que forment à cet égard beaucoup de gens du monde. Mais la discussion triomphera de cette indifférence, et la lumière qui ne saurait manquer d'en jaillir fera évanouir les préjugés. La vérité, une fois connue, sera accueillie avec empressement par des esprits toujours disposés à la reconnaître et à la proclamer. Mais les efforts ne doivent point s'arrêter à cet endroit; les traditions actuellement en vigueur dans la plupart des diocèses, sous le rapport du chant et de la liturgie, rendent impossible toute amélioration sérieuse dans cette partie des études ecclésiastiques. Il faudra bien en venir à constater ce fait,

qu'un examen attentif ne saurait manquer de révéler à tous les yeux. C'est précisément parce que les changements de cette nature sont difficiles et compromettants, à raison des habitudes qu'ils contrarient, des préjugés, respectables à certains égards, qu'ils ont pour effet de combatre, c'est pour cela, disons-nous, que l'examen préalable de ces questions par tous les membres du clergé nous paraît un préliminaire indispensable à toutes les mesures que pourrait prendre l'autorité agissant dans toute la plénitude de ses droits.

Voici les paroles par lesquelles Mgr l'archevêque d'Auch termine sa circulaire du mois de mars dernier; c'est un nouveau et bien précieux témoignage à ajouter à ceux des vénérables prélats qui ont déclaré leurs sympathies pour la cause du chant ecclésiastique.

Cette année nous vous proposerons quelques questions sur une autre partie non moins importante de la liturgie catholique; nous voulons parler du chant ecclésiastique. C'est un fait avéré, le chant d'église tombe de plus en plus : il arrivera bientôt à un état complet de décadence. Cela est triste à dire; cependant rien de plus vrai. N'importe-t-il pas, messieurs, de prévenir un pareil oubli? Les chants religieux furent toujours en honneur dans l'Église catholique, ils furent employés à toutes les époques. Dès les premiers siècles même, il n'était pas d'église, je ne parle pas des cathédrales et des monastères, mais je dis de simple église, qui n'eût une école de chant, soit dans les villes, soit dans les paroisses de campagne. Plusieurs fois déjà nous vous avons manifesté nos peines à ce sujet; nous avons exprimé les vœux que nous faisions pour le rétablissement du chant. Quelques ecclésiastiques ont fait déjà quelques essais, et des succès encourageants ont couronné leur travail. Il y a peu de temps que j'en ai obtenu la certitude. Un curé respectable du diocèse m'écrivait en effet, il y a quelques mois : « J'ai essayé de former des chantres; j'ai donné assidûment, » pendant les soirées d'hiver, des leçons de plain-chant à quelques jeunes » gens de ma paroisse, ils se sont rendus volontiers à mon invitation. J'ai » assez bien réussi; à présent je ne suis plus en peine de faire chanter » notre grand'messe et nos vêpres. Je ne m'attendais pas à réussir si vite » et si bien. » Ce n'est pas là le seul exemple; on pourrait peut-être obtenir ailleurs le même résultat. Il nous semble que le chant pourrait être remis en honneur.

Mais quelles causes donc ont pu amener cet oubli presque complet de la science du plain-chant, ainsi que de plusieurs autres parties de la science ecclésiastique? Nous pensons qu'il faut remonter à plusieurs siè-

cles, à deux ou trois cents ans. En effet, à cette époque, l'invasion des hérésies, et aussi une espèce de dédain qui se glissa dans quelques églises de France pour le chant que l'on se plaisait à nommer un chant vieux et suranné, contribuèrent puissamment à jeter du discrédit sur l'étude du plain-chant. On voulut y faire des réformes, et on introduisit malheureusement des chants séculiers, souvent passionnés, qui pouvaient flatter les oreilles exercées à toutes les recherches de la musique, mais qui étaient absolument incompatibles avec la gravité du chant d'église. C'est de cette époque que datent les premières altérations que subit le plain-chant. Les choses en étaient là lorsque vint la grande révolution de 1789. Douze ou quinze ans se passèrent sans aucune célébration d'office public : les prêtres proscrits, les églises fermées, les écoles supprimées, il n'en fallait pas tant pour faire oublier entièrement au clergé tous ses souvenirs. Le rétablissement du culte vint ensuite; mais cette époque ne fut pas encore celle de la restauration du chant : et comment aurait-elle pu l'être? Un assez grand nombre d'églises de France furent encore longtemps veuves de leurs pasteurs. La plupart de ceux-ci étaient morts sur la terre d'exil ou sous la hache du bourreau. Ceux qui avaient échappé à la persécution étaient en très petit nombre. Le travail excessif qui leur fut imposé leur permettait difficilement de célébrer les saints offices avec toute la splendeur qu'y apportaient autrefois le chant et les cérémonies. Le jeune clergé lui-même était trop peu nombreux; son éducation était faite à la hâte, et la science de la liturgie ne trouvait presque pas de place dans les études qui se faisaient avec beaucoup de rapidité. Il est facile de comprendre qu'il a dû se passer beaucoup d'années depuis le rétablissement du culte en France pendant lesquelles le plain-chant a été presque entièrement délaissé.

A mesure que le clergé verra combler les lacunes qui se trouvent dans ses rangs, à mesure que ses études deviendront plus fortes, plus complètes, on réparera sans doute et peu à peu toutes ces brèches; mais il nous faudra encore bien des années, et de longtemps nous n'aurons sous les yeux le spectacle si intéressant de ces belles solennités qui ravissaient le cœur et qui faisaient sur les fidèles des impressions si favorables à la religion. Ne nous désespérons pas cependant; nous pouvons abréger ce temps, ou du moins préparer celui où toutes ces choses anciennes seront entièrement rétablies. Est-ce que vous ne vous sentiriez pas assez le courage de seconder nos efforts? Est-ce que vous ne seriez pas, comme nous, souvent attristés, en voyant vos églises silencieuses pendant les saints jours de fêtes et de dimanches, vos plus grandes solennités célébrées à voix basse, sans aucune de ces manifestations de joie qu'inspirent les chants religieux? Est-ce que l'on pourrait trouver quelque excuse à la suppression d'une grand'messe dans une paroisse où il y a au moins deux prêtres? En aurait-on aussi pour justifier l'omission de la grand'messe dans une paroisse où le prêtre ne célèbre qu'une fois?

Essayez donc, messieurs, d'établir quelques écoles de chant dans vos paroisses. Quel est celui d'entre vous qui n'ait pas là-dessus assez de connaissances pour donner à des enfants quelques principes de plain-chant? Ne serait-ce même pas pour vous un moyen que vous pourriez employer avec beaucoup d'utilité pour appeler auprès de vous quelques jeunes gens de la paroisse, et les détourner des mauvaises compagnies ou de la fréquentation de certaines réunions toujours si dangereuses pour les bonnes mœurs? C'est aux soins du clergé que l'Église a été redevable de la connaissance du plain-chant parmi les fidèles : c'est le clergé qui l'a rendu populaire; il est tout naturel que ce soit le clergé qui le rétablisse, et il le fera par son zèle et son application. C'est une tâche beaucoup plus facile à remplir qu'on ne le croit.

Les questions que nous vous proposons, cette année, vous mettront peut-être à même d'apprécier tout l'intérêt que l'Église attache à cette partie de la liturgie, et l'étude que vous voudrez bien en faire vous mettra dans le cas, nous n'en doutons pas, de partager nos convictions.

La circulaire est suivie du programme des questions qui doivent faire l'objet des conférences. Il se divise en trois parties égales : Écriture sainte, théologie morale, et liturgie. Cette dernière division du programme est exclusivement consacrée au chant ecclésiastique. Nous croyons devoir la reproduire en entier :

LITURGIE. — *Étude du chant ecclésiastique.*

La psalmodie et le chant pendant les offices ont-ils été en usage dès les premiers siècles de l'Église? Ont-ils pris un plus grand développement au IIIe siècle après la paix rendue à l'Église? — Ce qui se passa à ce sujet en Orient et dans l'Église latine. — Y eut-il alors quelques écoles régulières de chant? — Quel essor prit l'étude de la psalmodie et du chant ecclésiastique au VIe siècle, sous le pape saint Grégoire? — Les travaux de ce grand pape sur la liturgie en général, les cérémonies et particulièrement sur le chant.

Au temps de saint Grégoire, VIe siècle, existait-il en France quelques règles au sujet de la psalmodie? Célébrait-on des offices chantés? — Sous le roi Pépin et ensuite le roi Charlemagne et ses successeurs, que se passa-t-il au sujet du chant ecclésiastique? — N'est-ce pas de cette époque que date, en France, l'introduction du chant romain sous le nom de chant grégorien? — Avant cette époque, l'Église de France n'avait-elle pas l'usage du chant ecclésiastique? — Ne s'est-il pas confondu avec le chant grégorien, en telle sorte que notre chant, tel qu'il existe généralement en France,

ne présente pas de très grande différence avec ce dernier? — Quelles furent, au VIIIe siècle et suivants, les plus célèbres écoles de chant dans l'Église de France, soit dans les diocèses, soit dans les monastères? — Quelques ordres religieux ne conservèrent-ils pas en partie les anciennes coutumes du chant?

Dès le XIIIe siècle, où les représentations scéniques commencèrent à prendre une grande faveur, le chant religieux ne subit-il pas quelque altération? ne fut-il pas aussi moins cultivé? — Ces altérations, faibles d'abord à raison de la foi des fidèles et aussi du grand nombre des ecclésiastiques qui chantaient ou faisaient les offices, ne se sont-elles pas accrues d'une manière progressive à mesure que le goût des théâtres se répandait et que l'art musical se perfectionnait dans un sens tout profane? — La Renaissance, XVIe siècle, qui fut si fatale à l'art chrétien par le goût prononcé que l'on reprit en France pour l'art païen, et qui changea toutes les idées sous le rapport de la sculpture, de la peinture, de l'architecture et de la poésie, n'a-t-elle pas contribué à déprécier encore le chant ecclésiastique, soit en en dédaignant la gravité et la simplicité, soit en y introduisant des modifications fâcheuses?

Dans l'esprit de l'Église, le plain-chant étant composé pour être mis à la portée de tout le monde, pour être chanté par les masses, enfin pour devenir un enseignement populaire, n'est-ce pas s'éloigner de son institution que d'en négliger l'étude et la pratique, ou, ce qui est la même chose, de lui préférer le chant musical, qui ne peut être appris et exécuté que par le petit nombre? Sans renoncer absolument à l'usage du chant figuré et de la musique pour la célébration des offices divins, ne serait-ce pas mieux entrer dans les vues de l'Église de commencer tout d'abord par bien établir dans le diocèse, et par suite dans chaque paroisse, la connaissance et la pratique du plain-chant ordinaire?

Déterminer les bonnes règles de l'exécution du plain-chant, le genre et le nombre de voix auxquelles elle doit être confiée. — Savoir si l'on peut employer des instruments pour accompagner le plain-chant. — Quelle est la nature de ces instruments, et quels sont ceux qui ne doivent pas être admis?

Indiquer les moyens qui paraîtraient le plus efficaces pour remettre en faveur l'étude du plain-chant parmi les fidèles. Outre les écoles de chant régulièrement établies dans les maisons ecclésiastiques, ne pourrait-on pas, dans les paroisses, former comme une espèce d'école de chant avec quelques enfants ou quelques jeunes gens? Quel serait le temps de l'année le plus favorable pour que le prêtre pût donner ses leçons?

BIOGRAPHIE.

GUI D'AREZZO.

(Suite et fin.)

A l'égard de la notation du plain-chant, dont l'invention a été attribuée à Guido, il est nécessaire de faire ici quelques observations importantes; et d'abord je ferai remarquer que les exemples de musique qu'on trouve dans le Micrologue et dans la lettre à Michel sont notés de plusieurs manières différentes dans les divers manuscrits, et qu'on trouve même plusieurs systèmes de notation dans un seul manuscrit. Celui de l'abbaye de Saint-Évroult (aujourd'hui dans la bibliothèque d'Alençon) offre des exemples de trois systèmes, car le Micrologue est noté avec les lettres du pape Grégoire; dans le Prologue rhythmique de l'Antiphonaire, il y a des passages notés en signes lombards tronqués et placés sur une seule ligne; enfin l'Antiphonaire est noté avec quatre lignes, dont une (pour *fa*) est rouge, l'autre (pour *ut*) est verte, et les deux autres, placées dans l'intervalle et au-dessus, sont tracées simplement dans l'épaisseur du vélin et sans couleur. Les signes de notation placés sur ces lignes ne sont autre chose que des modifications de la notation lombarde qui ont donné naissance à la notation régulière du plain-chant (1). Il ne faut pas oublier que ce manuscrit est du XIIe siècle, et que c'est le plus complet et le plus correct qu'on connaisse.

Suivant l'âge des manuscrits et les divers pays où ils ont été confectionnés, on trouve en eux tant de différences dans les systèmes de notation, qu'il n'est pas permis de douter que chaque époque, chaque contrée, et presque chaque école, en ont eu ou de complétement dissemblables, ou du moins de très diversement modifiés. De là vient que les copistes qui ont transcrit les ouvrages de Guido en ont noté les passages de chant avec les

(1) Voy. le Résumé philos., t. I, p. CXII et suiv.

caractères usités dans leur école ou leur église, et quelquefois ont employé plusieurs systèmes dans le même manuscrit, soit pour faire étalage de savoir, soit pour certaines convenances relatives aux exemples qu'il fallait noter. C'est ainsi que dans un manuscrit du Micrologue, de la bibliothèque Laurentienne de Florence, cité par le P. Martini (1), les exemples de chant sont notés en lettres grégoriennes rangées sur une seule ligne; c'est ainsi que dans un autre manuscrit du XVIe siècle, appartenant au même P. Martini, les mêmes lettres sont placées à des hauteurs respectives; surabondance de distinction entre les notes qui ne pouvait être d'aucune utilité, car les lettres étaient suffisantes pour marquer la différence des sons. On peut en dire autant de la notation d'un autre manuscrit cité par le P. Costadoni, où les lettres, placées à divers degrés d'élévation, sont liées entre elles par des traits qui se prolongent en différentes directions, et surtout de deux manuscrits dont Cerone (2) et Gafori ont tiré l'hymne *Ut queant laxis*, etc.; dans le premier, les lettres qui désignent les notes sont placées sur les lignes ou dans les espaces d'une grande portée de quatre lignes; dans l'autre, ce sont les noms mêmes des notes qui remplissent la portée. Deux manuscrits du XVe siècle qui renferment quelques écrits de Guido, et qui sont dans la bibliothèque Ambroisienne de Milan, ont les exemples de la lettre à Michel notés en notes de plain-chant sur une portée de quatre lignes; les quatre manuscrits de la Bibliothèque du roi cotés 3713, 7211, 7369 et 7461 (ancien fonds) renferment aussi divers systèmes de notation; celui qui était autrefois dans la bibliothèque de l'abbé de Tersan avait des exemples notés sur deux lignes, et d'autres sur quatre. Les bornes d'un article de dictionnaire ne permettent pas de pousser plus loin cette énumération, mais ce que j'ai rapporté démontre qu'aucune notation n'a été considérée spécialement jusqu'au XVIe siècle comme une invention de Guido, et que, pour l'enseignement du plain-chant, l'usage des anciennes lettres grégoriennes s'était conservé même jusqu'à cette époque. Il me serait facile de démontrer que des livres de chant ecclésiastique d'une date antérieure à Guido ont déjà les modifications de la notation lombarde semblables aux

(1) *Storia della mus.*, t. I, p. 177.
(2) *El melopeo, Tract. de Mus. theor. et prat.*, lib. I, cap. 44, p. 271.

notes du plain-chant; je pourrais aussi faire voir que les lignes coloriées ont été appliquées aux notations purement saxonne et lombarde; mais cette discussion me mènerait trop loin, et je dois me borner à renvoyer le lecteur à l'extrait d'un manuscrit de l'abbaye de Jumièges, daté de 842, et publié par l'auteur du livre intitulé : *La science et la pratique du plain-chant*, et à des fragments d'anciens missels de la fin du IXe et du commencement du Xe siècle, insérés par le P. Martini dans son Histoire de la musique (t. I, p. 184). Ainsi, lorsque Guido a écrit :

Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus:
Ut quo loco quis sit sonus mox discernat oculus.
Ordine tertiæ vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus, sed affinis flavo rubet minio :
Est affinitas colorum reliquis indicio.

il a parlé d'une chose qui se faisait avant lui; car les lignes jaunes et rouges sont précisément employées dans les fragments publiés par le P. Martini, et dans d'autres plus anciens encore que je possède (1). Remarquez au surplus que les copistes de ses ouvrages n'ont pas eu toujours égard à ses instructions; car au lieu du jaune (*crocus*), qu'il indique pour la ligne de C, on a employé le vert dans l'Antiphonaire du manuscrit de Saint-Évroult, et dans celui de Saint-Emeran, de Ratisbonne.

On ne doit point passer ici sous silence une invention en quelque sorte double attribuée à Guido, et qui n'est pas étrangère à la notation; il s'agit des neumes ou récapitulations du ton des antiennes considérées par Zarlino, le P. Martini, M. Baini et plusieurs autres écrivains comme ayant pris naissance au XIe siècle, et dont les formes comme les signes auraient été fixées par Guido, qui en parle en effet en plusieurs endroits de ses ouvrages. Le vingt et unième chapitre du Traité de musique de Jean Cotton a pour titre : *Quid utilitatis afferant neumæ a Guidone inventæ*. Il y fait pourtant connaître un système de cette

(1) Le savant M. Baini, qui n'a point été porté par ses études à vérifier le fait de cette prétendue invention des lignes attribuée à Guido, ne la met point en doute, et dit, dans ses Mémoires sur Pierluigi de Palestrina (n° 528, t. II, p. 94), qu'elle se répandit en Europe dans l'espace de moins de trente ans. S'il eût examiné beaucoup de manuscrits de l'ouvrage de Guido, il aurait eu la preuve du contraire.

récapitulation des cordes stables et principales du ton du chant qui a précédé l'invention de Guido ; ce qui fait voir que la neume en elle-même était connue avant lui. En effet, Reginon, abbé de Prum, a donné à la suite de son exposition des huit tons du chant grégorien, les formules des neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux répons notés en notation saxonne, et tirés en partie du chant de l'Église grecque. Le manuscrit de Reginon, qu'on croit autographe, est daté de 885 ; il se trouve dans la bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles. Jean Cotton avoue qu'il existait avant Guido une manière de noter les neumes par des signes de convention dont on trouve l'explication dans le Traité de musique d'Hermann, surnommé *Contract* (1). Ces signes étaient au nombre de dix : 1° E, signifiait unisson ; 2° S, seconde mineure ou demi-ton ; 3° T, seconde majeure ou ton ; 4° TS, tierce mineure ou ton et demi ; 5° TT, tierce majeure ou deux tons ; 6° D, quarte (*diatessaron*) ; 7° A, quinte (*diapente*) ; 8° AS, sixte mineure ; 9° AT, sixte majeure ; 10° AD, octave. Hucbald ou Hucbaud, de Saint-Amand, fait connaître un autre système de *neumes* et des signes particuliers de leur notation, dans son livre de l'Institution harmonique. A ces signes, Guido, selon Jean Cotton, en a substitué cinq appelés *virgas, clines, qualismata, puncta* et *podatos*. Jean Cotton a donné les figures de ces signes dans le vingt et unième chapitre de son Traité de musique ; l'abbé Gerbert ne les a point publiées avec le texte, mais le P. Martini les a insérées dans son Histoire de la musique (tom. I, p. 185, n° 62), et elles ont été reproduites par Burney, Hawkins et Forkel. Aucune trace de ces signes ne se trouve dans les ouvrages que nous possédons de Guido. Mais ce qui paraît lui appartenir incontestablement, c'est la représentation de l'échelle générale des sons de son temps par les cinq voyelles *a e i o u*, appliquées aux syllabes des deux chants de l'Eglise : *Sancte Joannes meritorum tuorum*, etc., et *Linguam refrenans temperet*, etc. Il dit positivement au commencement du dix-septième chapitre du Micrologue que cela était inconnu avant lui : *His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus hic argumentum, utilissimum usui, licet hactenùs inauditum*. Il conseille dans ce chapitre d'écrire ces cinq voyelles sur le mono-

(1) Voy. *Gerberti scriptores eccles. de Musica*, tom. II, pag. 149.

corde, au-dessous des lettres représentatives des sons, en recommençant la série des cinq voyelles autant de fois qu'il est nécessaire jusqu'au son le plus aigu. L'usage auquel il destine ces voyelles semble être une sorte de récapitulation des sons, et c'est aussi une espèce de neume dont l'utilité n'est pas aussi évidente que Guido semble le croire. Il ne serait pas impossible que la triple série de voyelles, dont chacune représente des notes différentes, eût donné l'idée du système des muances qui s'établit ensuite dans toutes les écoles de musique.

Guido a traité, dans le dix-huitième chapitre de son Micrologue, de la *diaphonie*, sorte d'harmonie grossière en usage dans l'Église pendant le moyen-âge, et qui n'était composée que de successions de quartes ou de quintes : de là l'invention de l'harmonie et du contre-point qui lui a été attribuée. Quant à l'harmonie proprement dite, on peut voir dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique,* qui précède ce dictionnaire (p. CXXVIII et suiv.), que son origine se trouve dans le nord de l'Europe aux temps les plus reculés; il n'est donc question que de son application dans la diaphonie, qui est bien plus ancienne que Guido; car S. Isidore de Séville, qui vivait dans le VIIe siècle, en parle dans le sixième chapitre de ses sentences sur la musique (1), et Hucbald, mort de 20 juin 932, en donne les règles dans les chapitres 11-15 de son livre intitulé *Musica enchiriadis.* A l'égard de l'harmonisation régulière, désignée communément sous le nom de *contre-point*, Guido n'en dit pas un mot, bien qu'elle fût connue à deux parties antérieurement à lui (2).

Il ne paraît pas nécessaire de réfuter sérieusement ceux qui ont présenté Guido comme l'inventeur du monocorde, du clavecin, du clavicorde et de plusieurs autres instruments de musique. Le monocorde est clairement expliqué et figuré dans le huitième chapitre du premier livre des Harmoniques de Ptolémée, dans le traité de musique de Boèce, et dans beaucoup d'autres écrits antérieurs à Guido : il ne l'a donc pas inventé; mais il est le premier qui enseigna à en faire usage pour apprendre la musique pratique. Il ne dit pas un mot des autres instruments dont on lui fait honneur. Il est vrai qu'il existe à la bibliothèque de

(1) Voy. *Script. ecclesiast. de Musicâ*, t. I, p. 21.
(2) Voy. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, p. CLXXXII.

l'université de Gand un précieux manuscrit des premières années du XVIe siècle, qui renferme plusieurs traités de musique parmi lesquels on en remarque un qui a pour titre : *De diversis monochordis, tetrachordis, pentachordis, exachordis, eptachordis, octochordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musicæ, cum figuris instrumentorum.* Ce traité est placé à la suite du dialogue de l'abbé Odon de Cluny sur la musique, attribué à Guido dans le manuscrit; de là vraisemblablement l'erreur de M. Joseph Ant. Walvein de Tervliet, ancien bibliothécaire de l'université de Gand, qui, dans son catalogue des manuscrits de cette bibliothèque, a porté ce curieux traité des instruments à cordes sous le nom du moine d'Arezzo, quoique la composition de l'ouvrage ne soit pas évidemment antérieure au XIVe siècle (1).

Après cette longue discussion, qui était nécessaire à cause de la célébrité du musicien dont il est question, on sera sans doute conduit à dire : *Si Guido n'est l'auteur d'aucune des innovations qui lui ont été attribuées, et que vous lui refusez, que lui reste-t-il donc, et sur quelles bases s'est établie sa renommée depuis plus de huit cents ans?* Je répondrai qu'il a eu des titres incontestables à l'admiration de ses contemporains; mais que, dans les temps postérieurs, personne n'a songé à ceux-là, et que, séduit par l'éclat de son nom, on a voulu le justifier par des inventions supposées, n'ayant pas compris ce qu'il avait fait en réalité.

Si l'on examine les traités de musique de Remi d'Auxerre, de Reginon de Prum, de Hucbald, d'Odon, abbé de Cluny, et des autres prédécesseurs de Guido, on y trouvera plus ou moins de savoir, des idées plus ou moins heureuses, mais non des méthodes d'enseignement basées sur des principes féconds en résultats; aucun moyen de direction dans l'étude de l'art n'existait avant lui. Les instruments des Grecs et des Romains étaient tombés dans l'oubli, parce que les chrétiens n'avaient pas cru devoir se servir de choses dont on avait fait usage dans les cérémonies religieuses du paganisme. L'orgue ne se trouvait que dans un petit nombre d'églises, et peu de musiciens étaient capables d'en jouer. Plus rares encore étaient les autres instruments dans les IXe et Xe siècles, en sorte qu'il n'existait aucun autre moyen de diriger la voix et de former l'oreille des élèves

(1) Voy. la *Revue musicale*, tome XIV (janvier 1834).

de chant que les leçons du maître, et qu'aucune étude individuelle n'était possible. De là venait que la plupart des chantres étaient inhabiles, et d'une ignorance à peu près complète concernant les principes de l'art, quoiqu'ils eussent employé beaucoup d'années à apprendre le peu qu'ils savaient. Guido, par l'invention d'une méthode d'enseignement, la première qui eût été imaginée, fit cesser cet état de choses, et rendit si facile l'instruction musicale, que peu de jours suffisaient pour mettre un enfant en état d'apprendre seul le chant d'une antienne ou d'un répons. Cette méthode consistait à trouver les intonations au moyen du monocorde, instrument de facile construction, et sur lequel les lettres représentatives des notes étaient marquées. Un chevalet mobile se plaçait sur la lettre de la note qu'on cherchait, et la corde pincée donnait l'intonation. A ce moyen, Guido avait joint l'usage d'une certaine mnémonique des sons, qui consistait à bien apprendre une mélodie connue pour s'en servir comme d'un point de comparaison, en donnant pour nom aux notes de cette mélodie les syllabes placées sous chacune d'elles, afin de conserver ces mêmes noms à toutes les notes semblables. Enfin, il recommanda l'usage des neumes, comme le meilleur moyen de distinguer les notes principales de toute mélodie, et d'en reconnaître le ton. Il paraîtra peut-être singulier qu'une grande renommée ait été le prix de choses si simples; mais à l'époque où Guido vivait, trouver ces choses, maintenant vulgaires, était un effort de génie. Le service qu'il rendit fut immense; car dès qu'il eut fourni l'instrument de l'enseignement, des écoles régulières de chant ecclésiastique furent instituées partout, et l'instruction se répandit. Il est vrai que quelques unes de ses paroles mal interprétées donnèrent bientôt naissance à un système de solmisation essentiellement faux et hérissé de difficultés, qui détruisit le bien qu'il avait fait; et ce qui est remarquable, c'est qu'on oublia le bien pour lui faire honneur de ce monstrueux système, comme d'une invention merveilleuse, et que pendant plus de six cents ans l'autorité de son nom fut un obstacle au retour du système naturel.

Au mérite de l'invention de sa méthode, Guido a joint celui d'exposer avec lucidité ses principes dans son Micrologue, dans sa lettre à Michel, et dans le prologue de son Antiphonaire. Si sa latinité ne brille pas par l'élégance, il ne faut pas oublier que

l'époque où il vécut fut celle des ténèbres pour les bonnes études. Il ne faut pas croire toutefois que son style soit aussi mauvais dans les bons manuscrits que dans le texte publié par l'abbé Gerbert. On est choqué dans celui-ci par une multitude de non-sens et de barbarismes qui n'existent pas dans le manuscrit de la Bibliothèque du roi (n° 7211, in-fol.), et surtout dans le manuscrit d'Alençon (autrefois de l'abbaye de Saint-Évroult). J'ai conféré ces manuscrits avec les trois autres de la Bibliothèque du roi, et celui de l'abbé de Tersan avec celui de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, enfin avec les variantes des manuscrits d'Oxford, pour corriger le texte, afin de préparer une bonne édition des œuvres de Guido, et j'ai signalé près de huit cents fautes dans l'édition de Gerbert.

Les ouvrages qui appartiennent incontestablement à Guido sont : 1° Le *Micrologue*, précédé d'une lettre à Théodald, évêque d'Arezzo ; 2° l'Antiphonaire avec deux prologues ou préfaces, l'une en vers et l'autre en prose, contenant des règles de musique et de chant ; 3° la lettre au moine Michel, qui renferme des conseils sur la manière de diriger des études de chant et de musique ; 4° un petit Traité intitulé *De sex motibus vocum a se invicem*, en quarante-trois vers hexamètres, fort altérés et en désordre dans plusieurs manuscrits. Le Micrologue est l'ouvrage le plus considérable de Guido, quant à l'étendue, mais non celui qui peut donner des notions exactes de sa méthode. L'épître dédicatoire qui le précède a été publiée séparément par Baronius dans ses Annales ecclésiastiques (1), par le P. Pez (2), par l'auteur de *la Science et la Pratique du plain-chant* (3), et par Angeloni (4). Guido y fait connaître que Théodald lui a ordonné d'écrire son Traité de musique pour l'enseignement des enfants de son église. Dans beaucoup de manuscrits, particulièrement dans celui de la Bibliothèque du roi (n° 7211), le Micrologue est divisé en vingt chapitres : ce nombre est augmenté ou diminué dans d'autres manuscrits, mais le contenu y est semblable, et la différence n'est qu'apparente, parce qu'on y a réuni deux chapitres en un seul, ou bien divisé un seul en

(1) Ann. 1022.
(2) *Thesaur. anecd.*, t. III, part. 5.
(3) P. 206 et suiv.
(4) *Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo*, p. 214.

deux. Le contenu de ces chapitres est celui-ci : 1° Ce que doit faire celui qui désire apprendre les règles de la musique; 2° Quelles sont les notes, et combien il y en a; 3° Comment on les dispose sur le monocorde; 4° Quelles sont les six manières dont les notes se lient entre elles; 5° De l'octave, et pourquoi elle ne renferme que sept notes; 6° Des intervalles de sons, explication de leurs noms; 7° Des quatre modes d'affinités des sons; 8° Des autres affinités des sons, particulièrement du bémol et du bécarre; 9° De la similitude des sons dans le chant, qui n'est parfaite que dans l'octave; 10° De la manière de distinguer les mélodies altérées et de les corriger; 11° Quelles notes tiennent le premier rang dans le chant; 12° De la division des quatre modes en huit; 13° De la connaissance des huit modes, de leur acuité et gravité; 14° Des tropes et de la puissance de la musique; 15° De la composition du chant; 16° De la variété multipliée des sons et des neumes; 17° Comment peut être écrit tout ce qui appartient au chant; 18° De la diaphonie, c'est-à-dire des règles de *l'organum;* 19° La diaphonie démontrée par des exemples; 20° Comment la musique a été inventée (calculée) d'après le son des marteaux.

Le petit Traité de *Sex motibus vocum* commence par ces deux vers :

Omnibus ecce modis scripta relatio vocis;
Est tonus in numeris, superantur ut octo novenis.

Il est terminé par cet acrostiche sur le nom de Guido :

Gliscunt corda meis hominum mollita camœnis :
Una mihi virtus numeratos contulit ictus.
In cœli summo gratissima carmina fundo,
Dans aulæ Christi munus cum voce ministri.
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Dans l'édition que l'abbé Gerbert a donnée des écrits de Guido (1), il a supprimé l'intitulé de ce petit Traité, ainsi que sa division en quatre chapitres, en a mis trente-huit vers à la suite du prologue rhythmique de l'Antiphonaire, quoiqu'il ne dût rien y avoir après le mot *amen* qui termine celui-ci, et a placé l'acrostiche au commencement de ce même prologue.

Guido aimait à faire des acrostiches sur son nom, car il s'en trouve un autre au commencement du Micrologue, ainsi conçu :

(1) *Scriptor. ecclesiast. de Musica sacra potiss.*, tom. II, p. 33.

Gymnasio musas placuit revocare solutas;
Ut pateant parvis, habitæ vix hactenus altis.
Invidiæ telum perimat dilectio cœcum.
Dira quidem pestis tulit omnia commoda terris.
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Le Prologue rhythmique de l'Antiphonaire contient les règles du chant exprimées avec assez de clarté dans des vers didactiques en latin monacal. Le manuscrit d'où l'abbé Gerbert a tiré ce morceau ne contient pas vingt vers qui sont dans les manuscrits 7211 de la Bibliothèque royale de Paris, d'Alençon et d'Oxford. Cet abbé a aussi supprimé le chant de quelques antiennes qui servent d'exemples aux règles de ce Traité du chant.

Le prologue en prose du même Antiphonaire, publié par l'abbé Gerbert sous le titre de *Regulæ de ignoto cantu*, est de peu d'étendue, et en apparence de peu d'importance. Cependant quelques paragraphes de ce morceau renferment de précieux éclaircissements sur la nature des travaux et de la doctrine de Guido. Quant à l'Antiphonaire lui-même, il ne faut pas croire que ce soit un recueil noté de toutes les antiennes en usage dans l'Eglise au commencement du XIe siècle; car dans les manuscrits de Saint-Évroult, de Ratisbonne et de Nuremberg, où il se trouve, cet Antiphonaire est renfermé dans huit ou dix feuillets. Guido n'y a fait entrer qu'un choix des antiennes les plus utiles pour l'application de sa méthode.

Le commencement de la lettre à Michel a été publié par Baronius, Pez, Angeloni et d'autres; l'abbé Gerbert seul l'a donnée en entier. Ce morceau est un document important, car Guido y a exposé son système, ou plutôt sa méthode, avec beaucoup plus de clarté qu'en aucun autre de ses écrits.

Dans les catalogues de plusieurs grandes bibliothèques, on voit des ouvrages relatifs à la musique, indiqués sous le nom de Guido ou de *Wido*, et sous d'autres titres que ceux qui viennent d'être analysés; mais ces ouvrages sont ou des extraits de ceux-ci, avec des titres choisis par la fantaisie des copistes, ainsi que j'ai eu occasion de le vérifier plusieurs fois, ou des ouvrages qui ont été faussement attribués au moine d'Arezzo; dans cette dernière classe on doit ranger un dialogue sur la musique, dont Odon, abbé de Cluny au Xe siècle, est auteur; le Traité des instruments du manuscrit de Gand, qui est du XIVe siècle,

car le Traité de musique de Jérôme de Moravie y est cité; le Correctoire des erreurs qui se font dans le chant grégorien en beaucoup de lieux, publié par l'abbé Gerbert, puisque le graduel *Ostende nobis*, composé par Ingobrand, abbé de Lobbes au XIIe siècle, y est cité; et enfin l'opuscule : *Quomodò de arithmetica procedit musica*, que Gerbert n'a placé parmi les écrits de Guido que parce qu'il l'a trouvé à la suite du Micrologue dans le manuscrit de Saint-Émeran de Ratisbonne. Les recherches spéculatives de ce petit Traité n'ont aucun rapport avec les autres travaux de Guido. D'ailleurs l'ancienne division de l'échelle par tétracordes y est fréquemment employée, tandis que Guido concevait la division par octaves comme la seule naturelle, ainsi que cela se voit dans tout ce qui est incontestablement de lui.

Il est bon de répondre ici à des critiques qui, pour conserver à Guido l'invention de la solmisation par hexacordes, du nom des notes de la gamme, et de tout ce qu'on lui a attribué, supposent que nous ne connaissons pas tous les ouvrages de ce moine. Il se pourrait en effet qu'il s'en fût égaré quelqu'un; mais il ne serait pas possible que la doctrine de celui-là fût opposée à celle que nous trouvons clairement exprimée dans le Micrologue, dans les prologues de l'Antiphonaire, et dans la lettre à Michel.

Parmi les ouvrages supposés de Guido, il faut aussi compter celui qui est cité par Orlandi (1) sous ce titre : *Guidonis de Aretio repertorium*, 1494, in-fol.; édition apocryphe, comme l'a fort bien remarqué De Murr (2), et celui qu'André Reinhard, organiste à Schneeberg, a publié sous ce titre : *Musica, sive Guidonis Aretini de usu et constitutione monochordi, Dialogus, jam denuo recognitus*, Lipsiæ, 1604, in-12. La première publication des écrits qui sont incontestablement de Guido a été faite par l'abbé Gerbert, dans la collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique.

Il existe une monographie de Guido par Angeloni, intitulée : *Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo, restoratore della scienza e dell' arte musica*. Parigi, 1811, 1 vol. in-8°.

FÉTIS père.

(1) *Origine e progressi della Stampa* (Bologna, 1770, in-4°), p. 280.
(2) *Notitia duorum codicum musicorum*, etc., p. 4.

LE CHARLATANISME ARTISTE.

C'est à présent un métier bien agréable que celui de charlatan. Il fallait autrefois endosser un habit rouge, monter sur des tréteaux, rassembler au son des fanfares des citadins désœuvrés, débiter d'une voix éclatante un discours emphatique, corroborer son éloquence par l'exhibition de toutes les béquilles qu'on avait supprimées; il fallait enfin endurer beaucoup de fatigues, essuyer beaucoup de dégoûts. Le charlatan ne se consacrait guère alors qu'au soulagement de l'humanité souffrante; un peu d'eau claire de la fontaine voisine, quelques pots de graisse formaient toute sa pharmacie. C'était moins cher que la médecine actuelle; et on ne dit pas que cela fit plus de mal. Aujourd'hui, c'est bien différent, le charlatanisme ne porte aucun signe qui le fasse reconnaître; il a pris le costume de tout le monde, il s'est adonné à tous les genres d'état, il adopte toutes les opinions, il cultive tous les arts; il est impie ou dévot suivant les circonstances; il n'est plus seulement médecin, mais négociant, journaliste, homme politique, professeur et surtout artiste, et, qui pis est, artiste religieux. Il exploite spécialement les sacristies et les presbytères; il bâtit des églises, fournit des tableaux, des vitraux, construit des orgues et des machines pour les jouer, de peur que les artistes n'y touchent; il a inventé le carton-pierre et l'accordéon, la terre cuite et l'orgue Cabias, la lithochromie et la *voix humaine*, un *nouveau mode de plain-chant*, et l'enseignement de la musique par chiffres; il inventera bien autre chose tant qu'il trouvera dans le clergé la crédulité qui l'accueille, le goût du médiocre qui l'enhardit, la faiblesse et l'indifférence qui le laissent pénétrer partout.

Ce charlatanisme ronge les arts religieux, et il les détruira s'il ne s'élève quelques voix pour le dénoncer et le flétrir. C'est un ennemi d'autant plus dangereux qu'il est hypocrite et prend tous les déguisements nécessaires à la réussite de ses vues. D'ailleurs,

il est chaudement servi et soutenu par ses amis les journalistes, qui ont pour lui des tendresses infinies, lui font place chaque jour au coin de leur feu, à condition qu'il fasse bouillir la marmite ; ils le prennent bras dessus bras dessous, le présentent au clergé et le recommandent exclusivement. Ces bons journaux ecclésiastiques ont épuisé toutes les formules d'éloges sur les *harmonium*, *melodium*, *orchestrion*, *orgues à piston*, *orgues milacors*, *orgues à tampon*, *orgues Cabias*, etc.; ils ont célébré les chanteurs montagnards, les cantiques à la mode, les messes de M. Martin, la musique mondaine; voyez un peu s'ils ont jamais parlé des œuvres utiles, des hommes de talent, des ouvriers modestes et habiles; cherchez dans *l'Univers* le nom de M. Boëly, organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois, et l'un des plus grands artistes de ce temps ; cherchez-y la mention d'un artiste vraiment remarquable et modeste, vous ne l'y trouverez pas. C'est que l'homme de génie ou de talent n'a pas le sou, ne peut payer les réclames, annonces, articles, et se trouve ainsi condamné à vivre dans l'obscurité. On n'a pas assez flétri le vil commerce que fait de nos jours la presse. Prôner, exalter la médiocrité moyennant un salaire, vanter à tant la ligne le mérite d'un homme qu'on méprise, annoncer des découvertes imaginaires, enregistrer des succès qui n'ont jamais eu lieu, se taire sur ce qui est beau et utile, laisser l'homme de mérite dans l'obscurité, et élever l'intriguant sur un piédestal, voilà, on ne peut le nier, l'œuvre quotidienne du journalisme, et, ce qui est affreux à penser, du journalisme religieux. On a pour excuse la distinction qu'on a établie entre les réclames et annonces, et la rédaction propre du journal; mais les honnêtes gens qui lisent au fond d'une province un journal ne peuvent comprendre cette distinction subtile, et ont peine à croire que des hommes de talent, et qui se posent comme les défenseurs de la vérité, spéculent sur le mensonge, et lui cèdent chaque jour, à prix débattu, une place dans la feuille qu'ils dirigent.

A l'aide de la presse, le charlatanisme s'est créé mille bouches et mille fanfares qui annoncent chaque jour sa venue, et comme ce charlatanisme n'est jamais que le manteau de la médiocrité, celle-ci se place, se case, se disperse dans la société; on s'habitue à sa vue, on oublie sa petitesse, on vit avec elle sans trop de dégoût, et bientôt nous serons tous formés à aimer la lai-

deur et la mesquinerie; nous ne verrons plus les arts qu'à travers des verres qui en rapetisseront les formes; et à la place des grandes idées, des grandes œuvres, des magnifiques créations de l'art chrétien, on mettra je ne sais quoi de frivole, de guindé, de faux, d'étroit, qui n'aura ni durée ni valeur, et qui ne fixera jamais l'attention des esprits éminents.

Le clergé est environné d'écueils, et ceux dont l'entoure le charlatanisme ne sont pas les moins dangereux. Cette ardeur avec laquelle on provoque les ecclésiastiques à encourager la médiocrité, à simplifier les arts, à adopter les procédés mécaniques qui les remplacent; cette exagération avec laquelle on vante par exemple les effets de l'orgue expressif ou des mécanismes qu'on y adapte, tous ces efforts que l'on fait pour entraîner le clergé vers ce goût des choses mesquines et petites, ce sont là autant de piéges qu'on lui tend. Qu'il y tombe! et aussitôt on annoncera sa chute à son de trompe, on lui montrera les merveilles élevées en d'autres temps par la foi catholique, on lui demandera ironiquement pourquoi il a cessé d'en produire de semblables. Il est inutile de faire remarquer la conclusion qu'on tirera de cette décadence des arts religieux, elle a déjà été exprimée; c'est le cri des sophistes: le catholicisme se meurt, il n'excite plus l'enthousiasme des peuples, il n'a plus le génie des arts, il ne porte plus le sceptre de l'intelligence.

Je sais tout ce qu'il y a de faux et d'injuste dans ces reproches; je sais que la chaire chrétienne offre encore les plus grands orateurs, que le clergé compte dans son sein des savants illustres, et je sais surtout que si ce sceptre des arts qui a été porté par l'Église catholique pendant tant de siècles devait s'échapper de ses mains, il ne serait pas pour cela ramassé par l'irréligion qui ne produit que le néant et les ruines, et de laquelle il ne sortira jamais aucun art ni aucune idée sublime. Mais enfin, il est vrai de dire également que la médiocrité, parée du charlatanisme, obtient plus de faveur, reçoit un meilleur accueil de la part du clergé que le talent réel, le mérite élevé quand ils se présentent. Il y a en France cinquante facteurs d'orgues; je n'en connais que trois ou quatre qui aient un réel talent, qui présentent des garanties certaines. Cependant vous voyez la plupart des fabriques se jeter à la tête du premier venu, lui confier des travaux importants, et, ce qui est bien plus grave, accepter avec satisfac-

tion ces orgues criardes, ces sons bruyants, ces instruments sans valeur dont on encombre nos églises.

On a débité dans les journaux toutes les billevesées imaginables au sujet des orgues expressifs, et aussitôt le clergé s'en est coiffé; on en a empli les églises, les chœurs, sans savoir si cet instrument aux sons maigres, stridents et monotones, était convenable ailleurs que dans un salon ou dans une très petite chapelle. Un effronté annoncerait demain qu'on peut remplacer les cloches majestueuses par des crecelles ou des guimbardes, il se trouverait des gens qui achèteraient la nouvelle invention. On veut un orgue dans une église, les fidèles ont donné généreusement les subsides nécessaires; vous croyez que ce qu'on désire, c'est un instrument majestueux, sonore, grave; détrompez-vous, on n'y songe pas. Ce qu'on veut, c'est *la voix humaine*, c'est-à-dire ce jeu grotesque qui ressemble aux bêlements d'un troupeau de moutons. C'est là ce qu'on demande et ce qu'on admirera; aussi, l'ouvrier qui cultivera le mieux ce genre de charlatanisme sera sûr d'avoir une clientèle nombreuse. On n'examinera pas si le mécanisme de ses orgues est savamment distribué, si les matériaux sont solides, si les jeux sont purs et d'un beau timbre; on ne songe qu'à *la voix humaine*, c'est là le triomphe de l'art!!!

C'est parce que je constate à chaque instant de telles erreurs dans le clergé; c'est parce que je le vois choyer et caresser la médiocrité en tout genre; c'est parce que mes oreilles sont fatiguées de mauvaises orgues, mes yeux offusqués par le carton-pierre et la terre cuite, que je viens le conjurer de repousser tout ce charlatanisme qui cherche à l'éblouir, et de chercher avant tout à entourer les saints autels des arts les plus parfaits, des objets les plus précieux, de la musique la plus sublime, des instruments les plus majestueux, des voix les plus pures; de n'aimer, de ne cultiver enfin que le beau et le vrai dans les arts. Mais, répondra-t-on, nous n'avons pas de ressources, nous sommes obligés de préférer les objets dont le prix est le moins élevé, parce que la pauvreté de nos églises ne nous permet pas de penser aux orgues, tableaux, autels, etc., d'un grand prix. Eh bien! si vous n'avez pas de ressources, n'ayez pas d'orgues, conservez votre modeste autel; mieux vaut la nudité des églises et la simplicité du chant que le clinquant dont on les couvre, ou les orgues criardes qu'on y place. D'ailleurs, est-il bien vrai que vous n'ayez

pas de ressources? avez-vous cherché à ranimer l'intérêt des fidèles pour les arts religieux? avez-vous éclairé, dirigé votre fabrique au lieu de laisser les honnêtes négociants qui la composent se préoccuper uniquement d'une économie mal placée? vous êtes-vous défendu vous-même de la séduction de ces annonces, réclames et articles complaisants des journaux, de ces paroles dorées du charlatanisme? avez-vous consulté les artistes expérimentés, les hommes de mérite, avant de jeter votre argent à la tête du premier venu qui vous a promis des merveilles? Si vous avez fait tout cela, et si, malgré vos efforts, votre goût, votre zèle, vous êtes obligé d'aller au-devant du charlatanisme et de la médiocrité, et de les introduire dans votre église, alors il faut désespérer de la civilisation moderne, il faut s'attendre à la dissolution, à la décadence complète de la société. Quand le sentiment du beau n'existe plus, quand l'enthousiasme est complétement éteint, quand les œuvres grandes et saintes ne sont plus possibles, l'agonie commence et la mort est prochaine. Dieu merci, il n'en est pas ainsi; il y a dans le clergé une grande indifférence pour les arts, un goût malheureux pour la médiocrité; mais c'est le résultat de l'éducation, c'est la faute de l'enseignement des séminaires; mais ce n'est pas un mal radical et incurable, c'est une épidémie passagère; elle désole et dévaste le catholicisme depuis trois siècles; mais ses ravages commencent à diminuer, et si tout le monde se dévoue, le fléau disparaîtra, l'erreur se dissipera, la vue s'éclaircira, et les arts refleuriront comme aux belles époques de la religion. Pour hâter ce moment désiré, il faut fuir le charlatanisme et la médiocrité, ces deux pestes de notre temps; il faut chercher par tous les moyens possibles à former le goût, à le diriger dans la voie que le christianisme lui avait ouverte et qu'il a abandonnée depuis si longtemps. Il faut enfin courageusement bannir de nos églises toute cette musique frivole, ces instruments mesquins, ces chants grossiers qui y retentissent. Le salut des arts religieux dépend aujourd'hui du goût pur, de la volonté intelligente, de l'amour éclairé, avec lesquels le clergé les cultivera et les encouragera. Pour se préserver du charlatanisme et de la médiocrité, il faut étudier sans cesse l'art chrétien dans son histoire et dans ses produits.

Ces modestes et belles églises de villages bâties depuis quatre

siècles, dans lesquelles vous trouvez si souvent à admirer un portail, un autel, une partie enfin de l'édifice, et quelquefois le monument tout entier, ont-elles été construites avec des ressources plus grandes que celles dont on dispose aujourd'hui? Non, assurément; mais alors le goût du beau, le sentiment de l'art chrétien étaient populaires dans le clergé, qui était à la fois prêtre et artiste. C'est ce que nous demandons qu'il redevienne aujourd'hui, en s'instruisant, en s'inspirant de l'art chrétien, en comprenant ses beautés, en étudiant ses détails, en appréciant sa perfection, sa solidité, sa grandeur, et apprenant ainsi à aimer ce moyen-âge si fécond, si riche, et pourtant si méconnu: *omnia reducenda ad antiquitatem.*

F. Danjou.

REVUE RÉTROSPECTIVE.

Pour que la restauration du chant ecclésiastique soit une œuvre sérieuse et durable, il faut qu'elle s'appuie sur une étude profonde de cette science. Il importe non seulement de rétablir dans toute leur pureté primitive les anciens chants, mais encore de retrouver les règles qui en dirigeaient l'exécution. Pour atteindre ce double but, il faut rechercher les plus anciens manuscrits et ouvrages qui traitent de cette matière. Ces livres sont devenus très rares; il en est dont on a complétement perdu la trace, et cependant il est probable que dans plusieurs bibliothèques de province on pourrait découvrir quelques uns de ces ouvrages utiles. Nous croyons devoir en donner la nomenclature, et nous invitons ceux de nos lecteurs qui ont quelques loisirs de faire à ce sujet des recherches dans les bibliothèques publiques des villes qu'ils habitent. Nous donnerons par courts fragments, dans la *Revue*, la *bibliographie* des livres importants, rares ou curieux sur le chant ecclésiastique, et nous ferons connaître avec soin le résultat des recherches auxquelles on voudra bien se livrer.

KEINSPECK (MICHAEL). *Lilium musicæ plane*. Basileæ, Michel Furter, 1496, in-4°.

Ce livre, infiniment rare, a cependant eu quatre éditions. Celles de 1497 et 1498 se trouvent dans la bibliothèque impériale de Vienne.

ZABERN. *Ars bene canendi choralem cantum*. Moguntiæ, 1500, in-12.

BONAVENTURA DA BRESCIA. *Regula musicæ planæ*. Venise, 1500.

Il existe un grand nombre d'éditions de cet ouvrage, qui est néanmoins devenu rare.

PRASPERGIUS (BALTHASAR). *Clarissima planæ atque choralis musicæ interpretatio*. Bâle, 1501, in-4°.

CASTILLO (ALPH. DE). *Arte de canto llano*. Salamanque, 1504, in-4°.

PUERTO (DIDACO DEL). *Arte de canto llano.* Salamanque, 1504, in-4°.

MOLINA (BARTH.). *Arte de canto llano.* Valladolid, 1509, in-folio.

VISCARGUI (GONZALVE-MARTINES DE). *Entonaciones corregidas segun el uso de los modernos.* Burgos, 1511, in-4°.

— *Arte de cante llano, contrapunto y de organo.* Saragosa, 1512, in-8°.

PHILOMATHES (WENCESLAUS DE NOVA-DOMO). *Musicorum libri quatuor, compendioso carmine descripti.*

Viadobonæ, 1512, in-8°; —
Leipsick, 1518; —
Strasbourg, 1533; —
Vittenberg, 1534.

Cet ouvrage rare est attribué par M. Fétis à Wenceslaus, musicien de la ville de Neuhaus, en Bohême. Le premier livre, embrassant 44 feuillets, traite du plain-chant.

Martin Agricola a donné un commentaire du Traité de plain-chant de Wenceslaus de Neuhaus, sous le titre de *Scholia in musicam planam Wenceslai de Nova-Domo.* Wittenberg, 1540.

BURCHARD. *Hortulus musices pratica, omnibus divino gregoriani concentus modulo se oblectaturis tam jucundus quam proficiens.* Leipsig, *Michel Lother.* 1518, in-4°.

CORRESPONDANCE.

M. Aimé Paris a fait insérer dans le *Pilote du Calvados* du 20 juin la réponse suivante à une note insérée dans la livraison de mai dernier (p. 180). Nous insérons cette lettre, que nous ferons suivre de quelques réflexions.

MONSIEUR,

Votre article de la livraison de mai 1846 contient à peu près autant d'erreurs que de lignes. A votre affirmation dégagée de preuves, j'oppose la mienne appuyée de vérifications sérieuses et concluantes.

Je soutiens que, pour *la musique vocale* (nous ne provoquons aucun changement pour la musique instrumentale, qui indique des conditions de mécanisme et rien de plus aux quatre-vingt-dix-neuf centièmes des exécutants), la notation usuelle est le véritable obstacle à l'acquisition des idées de rhythme et d'intonation; qu'elle n'a, comme échelle, aucune précision et aucune de ces belles propriétés que vous lui attribuez si gratuitement, et que, dès lors, il faut prendre un autre moyen pour remplir la condition préliminaire et indispensable de l'acquisition des idées. En commençant par votre déplorable *écriture*, *quatre-vingt-quinze personnes sur cent n'atteindront jamais le but;* en débutant par notre procédé, *le succès est dans la proportion de quatre-vingt-quinze à cent.* Le fait est là des deux parts; nous offrons la comparaison depuis seize ans, l'enseignement usuel la refuse, la présomption d'impuissance est de son côté.

C'est sur les signes de la *notation usuelle* que le parallèle a *toujours* été proposé par nous; nos élèves lisent incomparablement mieux cette notation que les vôtres, qui *récitent* lorsqu'on les a longtemps *serinés*, mais *qui ne savent pas lire* à l'aspect de ces caractères qui vous inspirent une si touchante sollicitude.

Je suis fâché d'avoir à dire que vous articulez un fait complétement inexact en affirmant que nous faisons des déductions mathématiques la base de notre enseignement pour les enfants. Mieux que vous, monsieur, je sais que l'enfance demande des faits et non des raisonnements, et je ne sais où vous avez vu que nous ayons jamais tourmenté les jeunes esprits par la

moindre abstraction. Quant aux auditeurs plus âgés, les preuves déductionnelles leur sont offertes comme satisfaction d'intelligence; et, quoique vous doutiez de leur capacité à les comprendre, tous y réussissent à merveille; mais la question de pratique est tellement en dehors des déductions, qu'on ne trouverait aucune différence entre la sûreté de rhythme et d'intonation de deux élèves, dont l'un suivrait toutes les parties du cours, tandis que l'autre s'absenterait pendant tout le temps consacré aux démonstrations.

Si vous ne connaissiez pas ces particularités, il fallait vous abstenir; si vous les connaissiez, vous avez altéré sciemment la vérité; vous êtes sans excuse.

Votre épouvantail de l'auto-da-fé des œuvres anciennes est encore une niaiserie que vous nous prêtez complaisamment pour rendre votre position meilleure. A très peu d'exceptions près, un morceau de musique vocale est, après six mois, une vieillerie dont personne ne veut plus. Quant aux rares chefs-d'œuvre qui résistent à l'épreuve du temps, on peut en conserver les planches pour la satisfaction des entêtés, qui tiennent à cette forme graphique, lors même qu'elle ne leur laisse voir que du noir sur du blanc, comme cela arrive à dix-neuf amateurs sur vingt, et à dix professeurs sur quinze; mais il n'y aurait pas grand mal à les réimprimer à peu de frais pour les rendre accessibles à des milliers de lecteurs réellement capables. Seriez-vous par hasard, pour reproduire votre texte à vous, monsieur, qui ne comprenez pas des choses si évidentes et si faciles à saisir, un de ces *quelques esprits* dont *l'examen, le raisonnement et la logique ne sont pas le partage?*

Vous m'avez donné le droit de me défendre contre vous, et la forme de votre conclusion est si injurieuse pour mes disciples et pour moi, que nous serions excusables d'user de représailles; mais je préfère mettre de notre côté le bon droit et le bon goût, en me bornant à vous proposer diverses expériences comparatives, non-seulement entre vous, monsieur Danjou, organiste de la métropole de Paris, membre de l'académie de Sainte-Cécile, à Rome, et moi qui renonce à faire suivre mon nom d'aucun titre, mais encore entre vous, monsieur Danjou, organiste, etc., et les *badauds* qui ont eu la simplicité de trouver de l'intérêt à mes leçons.

La controverse entre vous et moi sera engagée sur les bases fixées pages 315 et 316 de l'ouvrage que M. Chevé vous remettra de ma part (1).

Les épreuves entre M. Danjou, organiste, etc., et ceux qu'il appelle les *badauds* de mon cours seront faites sur les syncopes consécutives, comme il est dit page 317, lettre B.

(1) Cette brochure de M. A. Paris porte le titre suivant : *Avant-goût des sévérites de l'avenir, ou Seize ans d'une lutte qui n'est pas encore terminée, et qui amènera infailliblement le triomphe d'une grande idée.* (*N. du D.*)

M. Danjou, organiste, etc., prouvera la bonté de la notation usuelle en résolvant avec aisance et facilité les analogues d'autres problèmes de lecture indiqués pages 717, 318 et 319.

Acceptez ces propositions, monsieur, soit immédiatement (ceux que vous nommez si agréablement des *badauds* n'ont que vingt-deux leçons au moment où je vous écris), soit pour le 20 août, ce qui diminuera considérablement vos chances, et nous vous renvoyons à votre *métropole* complétement guéri de ces velléités d'outrecuidance qui vous font traiter un peu trop cavalièrement des idées de progrès et des hommes dont le moindre n'a rien à vous envier sous le rapport du caractère ou de la clairvoyance.

N'alléguez point les frais du voyage et la perte du temps. Le jour même où j'aurai reçu votre acceptation (si vous osez accepter, car le dédain ne vous est pas permis vis-à-vis de nous, qui valons tout autant, si ce n'est plus que vous, qui nous avez grossièrement insultés), je vous ferai tenir la preuve du dépôt fait chez le principal banquier de Caen :

1° De vos frais de voyage au taux le plus élevé, aller et retour ;

2° De vos frais de séjour, pendant 72 heures, dans le premier hôtel de Caen ;

3° De *cinq cents francs* pour indemnité de votre temps, somme à laquelle vous aurez droit, vainqueur ou vaincu.

Si vous refusez ces propositions *sérieuses*, le public, dont vous avez voulu égarer l'appréciation, saura ce que vaut l'impartialité de M. Danjou.

J'ai l'honneur d'être, etc.

AIMÉ PARIS.

Caen, 17 juin 1846.

Une telle polémique intéresse si peu nos lecteurs, que nous éviterons à tout prix de la prolonger. Nous nous bornons à déclarer, pour justifier l'expression qui excite à un si haut degré contre nous la verve de M. Aimé Paris, que nous avons assisté au cours de ce professeur, et qu'avec la meilleure volonté du monde il nous a été impossible de prendre au sérieux un tel enseignement. Ceux qui le suivent peuvent parfaitement apprécier notre impartialité sous ce rapport, et ceux qui ne le suivent pas n'ont pas besoin de savoir qu'à propos de musique M. Paris se livre aux digressions les plus plaisantes, qu'il est entouré d'un appareil étrange, de tableaux, de toiles peintes, qu'il emprunte au *Charivari* des lazzi sur la politique, à Bezout ou à Monge des démonstrations de mathématique ou d'algèbre, et au menuisier

de Nevers la chanson célèbre : *Aussitôt que la lumière*, qu'il fait entonner en chœur pour achever joyeusement la première séance. Nous avons vu tous les auditeurs de ce cours rire de bon cœur, et nous avons partagé leur hilarité. Cette manière d'enseigner ne suffit pas pour faire condamner la méthode, mais, fort de notre expérience, appuyé sur le bon sens, nous repoussons tout enseignement qui ne se base pas sur la notation usuelle, et cela pour deux raisons que nous avons déjà données. L'emploi des signes de la numération et le raisonnement qu'il faut faire pour comprendre l'usage et l'application de ces signes, sont moins à la portée de l'enfance que notre notation, qui indique par la position des notes la distance même qui sépare les sons, ce qui est beaucoup plus clair que de supputer les rapports qu'il y a entre 1 et 5, entre 3 et 7, etc.

M. Paris convient que, pour la musique instrumentale, il n'essaie pas d'appliquer son système. Qu'on imagine en effet la partition des *Huguenots* écrite en chiffres!!! Mais, s'il y a deux notations, il faudra donc apprendre les deux systèmes?

Notre seconde objection est relative à la musique existante. M. Paris en fait bon marché; il n'y a, suivant lui, qu'un très petit nombre de morceaux de musique ancienne qui vaillent la peine d'être conservés. *Un morceau de musique vocale est, après six mois, sauf de rares exceptions, une vieillerie dont personne ne veut plus.* Telle est la sentence que prononce M. Paris, telle est la mesure de son respect pour le passé de l'art qu'il prétend réformer. Libre à lui de se diriger d'après de pareilles vues, ce ne seront jamais les nôtres; et s'il est reconnu qu'il n'y aurait pas assez d'acheteurs pour permettre la réimpression de tous les ouvrages qui méritent d'être conservés, il faudra donc toujours que les artistes instruits apprennent l'ancienne notation pour profiter des chefs-d'œuvre anciens, les étudier, les méditer; le bon sens le plus simple répond à de telles utopies.

M. Paris et M. Chevé déclarent que l'enseignement actuel ne vaut rien, qu'il ne produit pas de résultats. Cependant l'Allemagne, l'Italie, la Belgique, sont peuplées de musiciens amateurs ou artistes, et si le goût de la musique ne s'est pas propagé en France aussi facilement que dans les autres contrées de l'Europe, cela tient aux institutions, au système d'éducation, et nullement au système d'enseignement musical.

M. Paris nous propose d'aller à Caen subir un examen et soutenir une discussion; nous avons, Dieu merci, d'autres soins et d'autres obligations. Nous ne sommes auteur d'aucune méthode, intéressé au succès d'aucun mode d'enseignement; nous avons dit notre pensée, émis notre jugement sur la méthode Galin, nous avons exprimé une opinion consciencieuse, basée sur l'expérience, conforme à celle des plus grands théoriciens de ce temps, de MM. Fétis, Cherubini, Auber, etc. C'est aux grands artistes que MM. Chevé et Paris doivent soumettre leurs vues. En attendant que les maîtres de l'art aient modifié leur opinion, nous conservons la nôtre sur tous ces essais, nous les regardons comme inutiles et dangereux, et nous regrettons que les réclames des journaux les recommandent avec tant de complaisance.

F. Danjou.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Mgr l'archevêque de Cambrai vient de donner, dans son diocèse, le signal de la restauration des études du chant ecclésiastique. En choisissant dans son grand séminaire quatre élèves qui devront se préparer spécialement à l'enseignement de cette science, le savant prélat a donné un grand exemple en même temps qu'une preuve de haute intelligence. Il ne faut espérer aucun progrès dans l'état du chant religieux, tant que les membres du clergé n'auront d'autres règles sur cette matière que leur goût ou leurs préjugés personnels. C'est seulement en fondant un enseignement régulier, en créant dans chaque diocèse un centre d'études dans lequel tous les prêtres devront puiser une instruction solide avant de se liver à la pratique du saint ministère, que le chant ecclésiastique pourra être sauvé parmi nous.

*** On nous demande de plusieurs côtés un travail étendu sur la psalmodie. Nous nous en occupons avec soin, et bientôt nous espérons être en mesure de publier le résultat de nos études à ce sujet. Déterminer la nature de la prononciation de la langue latine dans le chant ecclésiastique, rechercher l'influence que les règles de l'accent ou de la prosodie ont pu exercer sur cette prononciation, discuter ou justifier les règles posées à ce sujet dans les traités écrits depuis le XVIe siècle, tel sera le but de ce travail.—Nous devons ajouter que M. Fétis doit aborder une partie de ce sujet dans la suite de ses recherches sur le chant ecclésiastique, laquelle paraîtra avec notre prochaine livraison.

*** M. l'abbé Chavée, prêtre belge, ancien professeur de Louvain, lequel se trouve à Paris en ce moment pour des causes à lui connues, s'est constitué le champion de M. Martin, de Saint Germain-l'Auxerrois. La *France musicale* enregistre avec empressement les injures et les diatribes que M. Chavée adresse au directeur de la *Revue*. Nous ne répondrons pas un mot à de telles attaques dont nous ne nous soucions guère. Seulement, le *factum* de M. Chavée contient une petite calomnie que nous devons relever : il insinue que M. Danjou aurait été renvoyé d'une classe d'harmonie du Conservatoire à cause de son inaptitude à cette science. La réponse est facile : le directeur de la Revue *n'a jamais fait partie d'aucune classe d'harmonie au Conservatoire*. On peut juger par ce fait de la bonne foi et de la délicatesse de nos adversaires. Nous avons eu l'honneur de recevoir des leçons de M. Benoît, professeur d'orgue au Conservatoire ; nous avons quitté volontairement et quand il nous a convenu son enseignement ; et l'amitié, l'affection et l'estime de M. Benoît ne nous ont pas fait défaut un seul instant depuis l'époque où nous avons, de notre plein gré, cessé de recevoir ses premières leçons.

Il y a en ce moment un redoublement de fureurs, d'envie, de cris contre la

Revue de la musique religieuse; on voudrait étouffer notre voix, ébranler notre courage. Forts des sympathies qui nous soutiennent, des encouragements honorables que nous recevons, plus forts encore du témoignage de notre conscience, nous considérons avec calme cette tempête qu'on soulève : *Suave mari magno turbantibus æquora ventis, magnum alterius spectare laborem.*

*** On vient de placer un orgue d'accompagnement à l'église Sainte-Gudule de Bruxelles. C'est, à ce que nous croyons, le premier instrument de ce genre qu'on entend en Belgique. Malheureusement l'inexpérience la plus complète et le goût le plus fâcheux paraissent avoir présidé à cet essai. Au lieu des jeux graves, *bourdon de* 16 *p.*, *flûte de* 8, *violoncelle de* 8, etc., qui étaient nécessaires pour remplir ce vaste édifice, au lieu des sons harmonieux, à la fois doux et puissants, qu'exigeait l'accompagnement des voix, on ne trouve là que des sons stridents et criards, des tuyaux de menue taille, une composition de registres vicieuse, un instrument enfin qui n'est nullement approprié à sa destination. Ajoutez à cela que le buffet est d'une forme grotesque, et que les bonnes conditions d'emplacement n'ont été nullement observées. Ce qu'il y a de plus fâcheux dans de semblables tentatives, c'est que leur insuccès est attribué non pas aux vices d'exécution, mais à la mesure elle-même. On conclut du mauvais effet produit par l'orgue d'accompagnement que c'est une innovation malheureuse; et avec ces préventions, le progrès se fait attendre, les améliorations les plus urgentes ne se réalisent pas, et les serpents, contrebasses et ophicléides continuent à déshonorer nos églises.

*** Nous avons déjà cité l'église de la Madeleine comme une de ces paroisses, peu nombreuses à Paris, où se manifeste une véritable intelligence et un goût sérieux dans la direction du chœur. Il semble que ce soit là une réparation due à l'art chrétien et aux convenances du culte, si cruellement outragées dans tout l'ensemble et dans tous les détails de cet inqualifiable monument. Ce n'est pas que nos éloges soient sans réserve; la musique moderne occupe trop de place dans les offices de cette paroisse, et, bien qu'elle soit généralement mieux choisie et mieux exécutée que dans la plupart des autres églises, nous croyons que cet envahissement d'un art dont les formes n'ont rien encore de spécialement approprié à l'esprit du culte catholique, est un malheur pour la piété publique. Si nous faisons cette mention de la paroisse de la Madeleine, c'est que nous y avons entendu, aux dernières solennités de la Fête-Dieu, le magnifique chant du *Lauda Sion*, exécuté à l'unisson et à l'octave par toutes les voix du chœur, avec un accompagnement d'orgue parfaitement écrit, dans un mouvement convenable, et avec des repos bien marqués, ainsi que l'exige la nature même du chant ecclésiastique, et que nous ne cesserons de le demander. La seule strophe *Ecce panis* était chantée à quatre parties et à demi-voix. L'effet de cette exécution nous a paru de tout point excellent. Mais il ne suffit pas, pour opérer la réforme du chant ecclésiastique, de préparer avec soin quelques pièces de circonstance; c'est l'ordinaire de l'office qu'il faut améliorer. Sous ce rapport malheureusement, la Madeleine n'est pas plus avancée que les autres églises de la capitale.

*** Voici les noms des membres dont se compose la commission d'examen

du concours musical ouvert par M. le ministre de l'instruction publique : MM. le prince de la Moskowa, Boitée de Toulmon, Danjou (1), Quicherat, l'abbé Le Guillou, Ritt, membres de la section musicale de la commission des chants religieux et historiques ; MM. Auber, Halévy, Carafa, Spontini, Onslow, Adam, membres de l'Institut ; M. Batton, membre de la commission administrative du Conservatoire de musique ; MM. Leborne, Elwart, Colet, Lecouppey, Goblin, Benoist, Batiste, professeurs au Conservatoire royal de musique ; MM. Pollet, maître de chapelle de la métropole ; Lefébure-Wely, organiste de Saint-Roch ; Martin d'Angers, maître de chapelle à Saint-Germain l'Auxerrois ; Barbereau, professeur de composition ; Gide, membre de la commission de l'Orphéon ; Hubert, délégué général pour l'enseignement du chant dans les écoles primaires ; d'Ortigue ; Jubé de la Perrelle, sous-chef au ministère de l'instruction publique, secrétaire. La commission s'est constituée par la nomination de son président : d'un sentiment unanime, M. Auber a été élu. M. Elwart, qui avait envoyé quelques compositions, ayant préféré aux chances que lui offrait le concours l'honneur de faire partie de la commission, a retiré immédiatement son envoi. Tous les autres membres ont affirmé, sur l'honneur, qu'ils n'avaient pas concouru. Sur la demande qui lui en a été faite, le ministre, par un nouvel arrêté, a nommé membres de la commission MM. Ambroise Thomas et Clapisson, compositeurs ; MM. Zimmerman, Panseron et Bazin, professeurs au Conservatoire royal de musique.

*** Une nouvelle édition, considérablement augmentée et perfectionnée, du *Traité du contre-point et de la fugue*, de M. Fétis, vient de paraître. On sait que Chérubini, dans son rapport à l'Institut sur cet ouvrage, l'a présenté comme le meilleur livre qui eût été écrit sur cette matière, et comme le seul qui atteignît le but. Depuis plus de vingt ans, l'assentiment public a confirmé ce jugement du grand maître. Cependant M. Fétis ne s'en est pas moins préoccupé des améliorations qui pouvaient être introduites dans son ouvrage : ces améliorations consistent, dans la nouvelle édition, en additions considérables pour tous les cas embarrassants que présente le mode mineur aux élèves compositeurs, et dans une partie entièrement nouvelle, qui a pour objet le contre-point et la fugue dans le style instrumental. La *Revue* rendra compte de cette importante publication.

*** Rossini et Meyerbeer continuent à désoler le directeur de l'Opéra par l'obstination qu'ils mettent à ne lui donner aucun ouvrage. Ce directeur court à Bologne, où demeure Rossini ; il écrit à Berlin, il fait mille supplications, mille démarches, sans rien obtenir. Je commence à croire, pour ma part, que si Rossini et Meyerbeer ont disparu de la scène du monde, c'est qu'ils n'avaient plus rien à y montrer. Le génie ne peut ainsi s'endormir pendant quinze années, pour se réveiller ensuite avec son ancienne énergie. Si Rossini et Meyerbeer avaient eu des idées musicales depuis quinze ans, ils les auraient produites de quelque façon, sous une forme quelconque. Le silence de ces maîtres

(1) M. Danjou, directeur de la *Revue*, n'a pu accepter la mission dont M. le ministre voulait bien le charger, et demeurera par conséquent étranger au jugement qui sera prononcé.

prouve leur stérilité, et nous croyons fort que le directeur de l'Opéra en sera pour ses peines et ses courses.

*** On se rappelle que, sur la proposition de l'illustre maestro Spontini, S. M. le roi de Prusse avait commandé en 1844 à M. Émile Wolff, sculpteur prussien résidant à Rome, le buste en marbre de Palestrina, qui devait être placé avec l'autorisation du Pape dans la protomothèque du Capitole, où sont maintenant réunis les bustes des grands poëtes, artistes et savants auparavant dispersés dans les différents monuments de la capitale du monde chrétien. On mande de Rome que ce buste du prince de la musique religieuse du XVIe siècle, qui manquait à la collection, a été inauguré solennellement, le 7 mars dernier. Sur ce marbre, qui fait le plus grand honneur au ciseau déjà fameux de M. Émile Wolff, figurent le nom de Frédéric-Guillaume IV, et celui du surintendant de sa musique, Spontini, instigateur zélé de cette inauguration :

A PIERLUIGI DA PALESTRINA,
NATO 1524,
MORTO 1594,
FEDERICO GULIELMO IV, RE DI PRUSSIA,
PER LE CURE SOLLECITE DEL CAVALIERE SPONTINI.

*** La section de la Société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical à Amsterdam vient de célébrer une fête musicale dans laquelle ont été exécutés *le Paradis et la Péri*, de Schumann; *Meeres stille und gluckliche Fahrt*, de Beethoven; et le 42e *psaume* de Mendelssohn-Bartholdy. Cette fête, qui a eu lieu le 5 mai 1846 dans l'église des Remontrants, a été suivie d'une seconde, donnée par la section de ladite Société à La Haye, au profit de la caisse des artistes pensionnaires. On y a exécuté *Die letzten Dinge*, oratorio de L. Spohr, et *le Christ aux Oliviers*, oratorio de Beethoven. La direction, les chœurs, l'orchestre, n'ont rien laissé à désirer. Ces deux fêtes peuvent être citées parmi les plus belles qui se soient données dans ces derniers temps en Hollande.

*** *Troyes.* — A la procession solennelle de la Fête-Dieu, un chœur de soixante voix a exécuté en faux-bourdon les hymnes du Saint-Sacrement. On avait réuni pour cette exécution des élèves de l'école normale à ceux du grand séminaire, opérant ainsi un heureux rapprochement entre des hommes qui ont besoin d'un appui réciproque dans les fonctions qu'ils sont destinées à remplir un jour. On voit par là que la culture du chant religieux dans les écoles du clergé et dans celles qui dépendent de l'autorité universitaire peut servir encore d'autres intérêts que ceux de l'art. Nous félicitons les directeurs de ces deux établissements de l'avoir compris et d'avoir donné un aussi utile exemple.

*** *Langres.* — Les élèves des écoles chrétiennes, auxquels M. Feltz s'est chargé d'enseigner le chant, continuent à prêter un concours utile aux pompes liturgiques de la cathédrale. Les offices de la Fête-Dieu ont été exécutés en faux-bourdon par ces enfants réunis aux élèves du grand séminaire.

*** Nous avons entendu tout récemment le chant des offices à Aire-sur la-

Lys, et nous avons assisté aux répétitions de la société de Sainte-Cécile. Nous ne saurions donner trop d'éloges à cette œuvre, dont les résultats sont magnifiques et dépassent toutes nos prévisions. L'exécution de la plupart des morceaux est maintenant aussi parfaite qu'elle pourrait l'être dans les principales églises de Paris aux jours où l'on emploie des artistes consommés. Les enfants sont formés, non-seulement à la lecture, mais à l'intelligence de la musique et du chant, et ils composent une pépinière pour l'avenir. La ville d'Aire ne tardera pas à tirer un grand lustre de cette modeste institution, de laquelle il sortira non-seulement une foule d'amis de la musique, mais aussi et au premier jour quelque artiste digne de renom.

*** Auprès d'Aire, dans une très petite commune nommée Mazinghem, il y a un curé qui a su, sur une population de trois cents âmes dispersées dans un grand espace, réunir un chœur de vingt à vingt cinq voix qui exécute chaque dimanche des chœurs de faux-bourdon ou de musique avec beaucoup de goût, de soin, et sans le secours d'aucun instrument d'accompagnement. Nous y avons entendu des enfants de neuf ans en état de chanter correctement des leçons de solfége très difficiles, de jeunes paysannes de dix à douze ans qui savent la musique et ses principes aussi bien que plusieurs des élèves du Conservatoire de Paris. Voilà ce que peuvent le zèle, la persévérance, le bon goût d'un simple curé de village, qui n'a aucune espèce de ressources autres que sa foi, sa volonté, son désintéressement.

*** Le directeur de la *Revue* est chargé de présenter pour la place de maître de chapelle dans une cathédrale un ecclésiastique instruit dans la science du plain-chant, et capable de tenir un orgue d'accompagnement. Si parmi les lecteurs de la *Revue* il y a quelque prêtre à qui une telle fonction pourrait convenir, nous le prions de nous faire connaître ses intentions.

*** Au nombre des encouragements qu'a déjà reçus M. J. Régnier pour son livre intitulé *l'Orgue*, nous citerons ceux du R. P. Lacordaire et de M. le prince de la Moscowa, qui se sont inscrits en tête de la liste des souscripteurs.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob

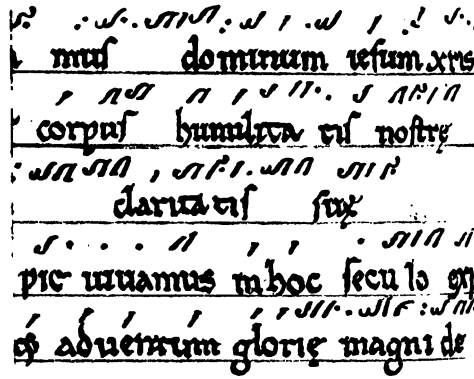
Lys,
ne s
fiqu
ceau
égli
sont
et d
tard
sorti
mie

*
*
a ur
gran
dim
de s
avor
leço
save
serv
d'un
fol,

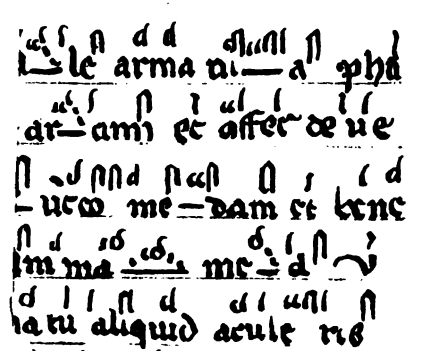
*
*
mait
du p
lecte
veni

*
*
livre
prin
teur

s du 1er Dimanche de l'Avent,
Bibliothèque royale de Bruxelles,
l. du Xe Siècle.



s du 2ème Dimanche du Carême
du XIIe Siècle appartenant à M. Fétis.



DES ORIGINES
DU PLAIN-CHANT
OU CHANT ECCLÉSIASTIQUE,

DE SES PHASES,
DE SA CONSTITUTION DÉFINITIVE DANS L'ÉGLISE CATHOLIQUE ET ROMAINE,
DE SES ALTÉRATIONS, DES ENTREPRISES FORMÉES POUR SA RESTAURATION,
ET DES SOURCES OU IL FAUT PUISER POUR L'OPÉRER.

(Cinquième article.)

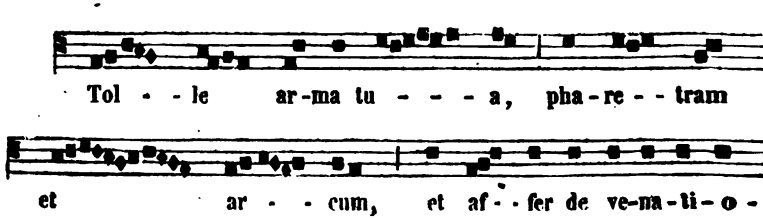
Après avoir fait connaître les sources où j'ai puisé pour la restauration du plain-chant, et qui pourront être utiles à d'autres pour des travaux analogues, il est temps que je dise quel usage j'en ai fait, et quelles difficultés se sont rencontrées dans l'emploi des matériaux.

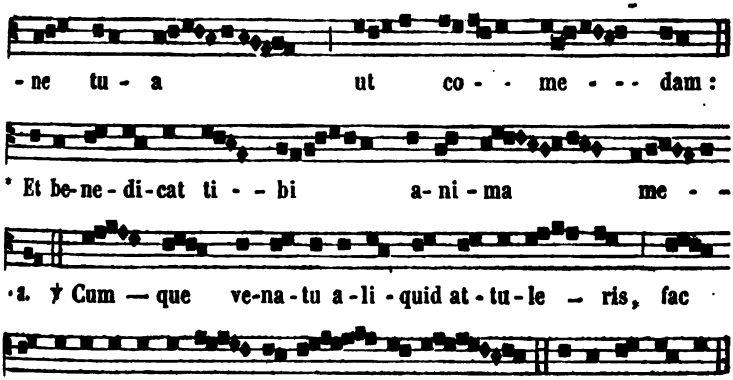
Le premier fait qui se manifeste dans la comparaison des anciens manuscrits avec ceux du xve siècle et les éditions de temps postérieurs, c'est qu'une multitude de formes du chant ont été altérées dans les manuscrits les plus modernes et dans toutes les éditions, pour se conformer aux règles de la prosodie. L'abbé Baini, homme de grand savoir, s'est certainement trompé lorsqu'il a dit que les chantres de la chapelle pontificale ont de tout temps conservé quelque chose de cette prosodie : cette assertion n'est exacte que pour le rhythme des hymnes, dont je parlerai ailleurs ; mais il est certain que dans les introïts, graduels, offertoires, répons et antiennes, les plus anciens manuscrits de Rome sont comme ceux de France, de Belgique et d'Allemagne, sous le rapport de la prosodie, et que les syllabes qui sont brèves

dans les graduels et antiphonaires modernes, sont toujours longues dans ces manuscrits, et même portent souvent de longues tirades de notes, particulièrement dans les répons.

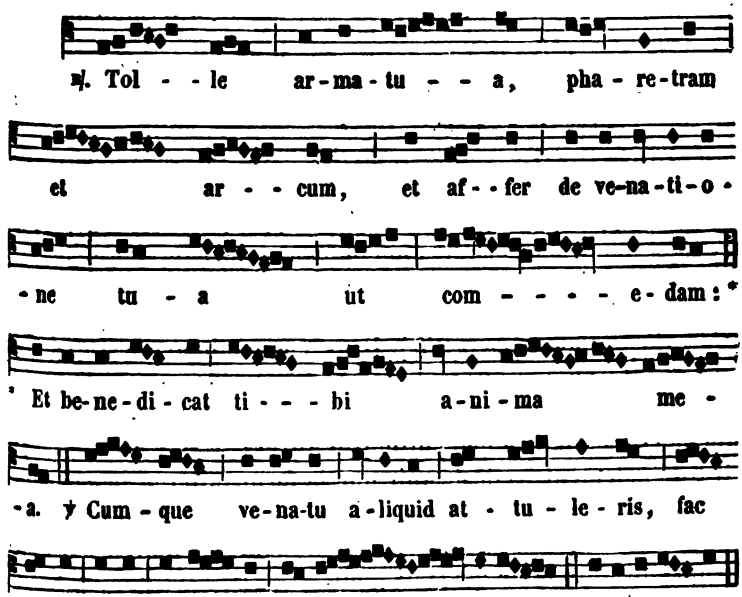
La réforme prosodique paraît avoir suivi immédiatement le Concile de Trente, bien qu'on ne trouve rien dans les canons de ce Concile qui la concerne. Or, cette réforme, ayant entraîné de nombreux changements dans les formes du chant, ne fut pas faite d'une manière uniforme : de là une multitude de versions différentes qui ont engendré les passages les plus bizarres et les moins conformes à l'esprit qui avait présidé à la composition primitive des chants. Il s'agit ici d'une des difficultés les plus graves qui se rencontrent dans l'entreprise de la restitution du chant à sa pureté primitive : je crois donc devoir en présenter un certain nombre d'exemples, qui feront mieux comprendre à mes lecteurs en quoi elle consiste que je ne pourrais le faire par une longue dissertation. Pour faire bien saisir l'esprit du chant, je ne donnerai pas de simples fragments, mais des répons entiers. L'exemple suivant est le premier répons des matines du premier dimanche de Carême, traduit en notation de plain-chant, d'après un bréviaire noté du douzième siècle qui m'appartient, et dont on trouvera le *fac simile* n° 2 de la planche qui accompagne cet article. Ce répons, collationné sur les manuscrits n° 355 in-fol. du xe siècle, appartenant à la bibliothèque royale de Bruxelles, G. 19, pl. xxxix, in-fol. de la bibliothèque du Vatican, 742, in-4°, 776, in-fol. et 778 in-fol. de la bibliothèque royale de Paris, 752, 110, in-fol. de la bibliothèque bodléenne d'Oxford, et avec l'antiphonaire du xiiie siècle qui est en ma possession, est d'une grande correction, et identique à la leçon de tous les anciens manuscrits notés en notation saxonne ou lombarde.

1er Répons des matines du deuxième dimanche du Carême, d'après le ms. du xiie siècle.

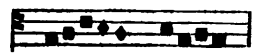




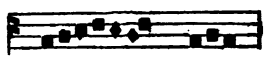
Même chant d'après le recueil intitulé : *Responsoria quæ annuatim in veteri Ecclesia de Tempore, Festis et Sanctis cantari solent* (Antuerpiæ apud Tillemanum Susato, 1546, in-fol.), et conforme aux éditions de l'Antiphonaire de chœur publié aussi à Anvers par Christophe Plantin, en 1559, in-fol. max., et en 1573, in-fol., toutes deux plus correctes que la plupart des éditions de France et d'Allemagne.



Deux sortes d'altérations très graves se font remarquer dans cette version du répons, généralement adoptée dans les éditions publiées en Belgique : les unes sont indépendantes de la prosodie; les autres en sont évidemment le résultat. Ainsi, les changements introduits sur les mots *tolle arma, comedam, et benedicat tibi*, sont purement capricieux; mais ceux qu'on remarque sur *pharetram*, *aliquid*, *attuleris*, etc., ont été occasionnés par le dessein de placer une semi-brève sur la seconde syllabe de *pharetram*, sur la seconde de *aliquid*, et sur le troisième de *attuleris*. Quiconque a le goût formé par une bonne étude de l'ancien chant ne peut s'empêcher de remarquer la supériorité de celui-ci sur celui dont les formes ont été changées par les causes que je viens d'indiquer : par exemple, combien n'y a-t-il pas plus d'élégance et de naturel dans ce commencement :



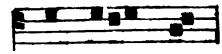
que dans ce progrès si plat de quatre notes qui se suivent en débutant, dans le saut de tierce de la seconde semi-brève, et dans le mouvement de quarte descendante de la version des éditions :



D'ailleurs le répons est dans le septième ton : or, le commencement du manuscrit est conforme à l'un des types principaux de ce ton ; type qu'on retrouve dans un grand nombre de chants, notamment dans l'antienne du *Magnificat* des vêpres du samedi (*Suscepit Deus Israel*), et dans celle de la cinquième Férie de la deuxième semaine du Carême (*Dives ille guttam aquæ petiit*). Dans aucune bonne version du plain-chant, au contraire, on ne trouve un commencement du septième ton, procédant par une suite de quatre notes, telle que celle de l'exemple tiré des éditions d'Anvers.

Il est également facile de voir que la forme altérée de ces éditions, sur les mots *et benedicat tibi*, est absolument contraire au sentiment du septième ton, dont elle franchit les limites par une tournure insolite et de mauvais goût.

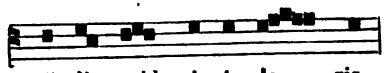
Au lieu du chant onctueux qui se trouve dans l'ancien manu

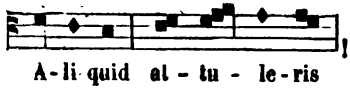
scrit sur les mots *pharetram et arcum*, 

,

quelle sécheresse dans ce passage modifié par la réforme de la prosodie!

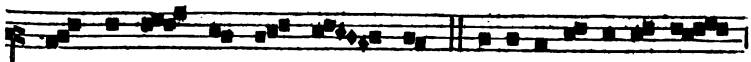
Quelle différence encore plus remarquable, occasionnée par les mêmes causes, entre ce beau chant ancien sur les paroles *aliquid attuleris:*

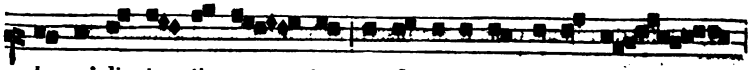


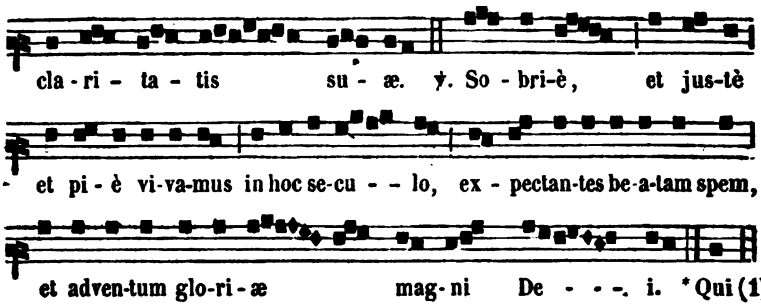
et celui ci : 

!

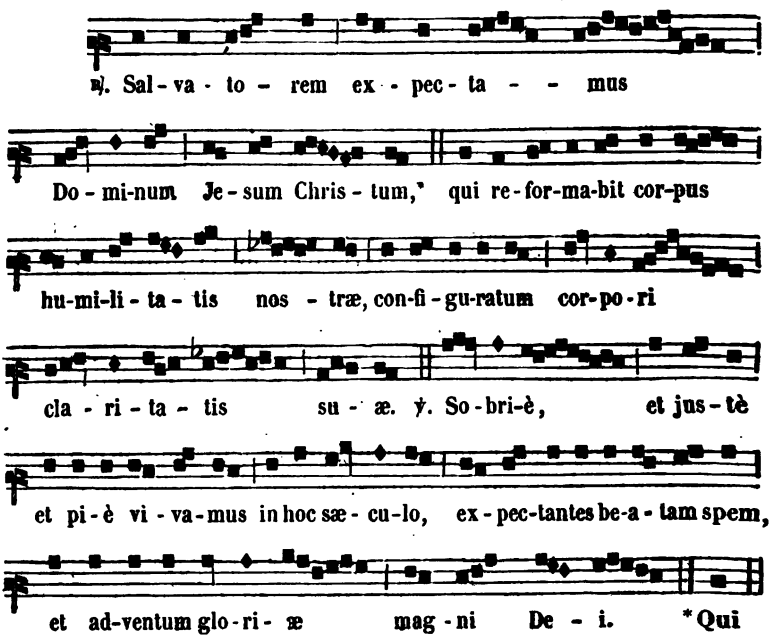
Pour bien faire comprendre quelle source d'altérations a été dans le chant de S. Grégoire la réforme de la prosodie, je ne veux pas m'arrêter à ce seul exemple, et j'en citerai encore deux, le premier choisi dans le cinquième répons des matines du premier dimanche de l'Avent, d'après un superbe bréviaire manuscrit n° 355 in-fol., du xe siècle, qui appartient à la bibliothèque royale de Bruxelles, dont on trouvera le *fac simile* sous le n° 1, à la planche qui accompagne cet article; le deuxième, pris dans le graduel de la messe des Rogations.





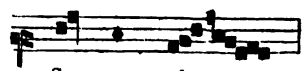


Le même chant d'après les éditions citées précédemment, et d'après l'*Antiphonale romanum*, publié à Anvers chez J.-B. Verdussen, 1681, in-fol.



Ces deux versions offrent peu de différence jusqu'au mot *nostræ;* mais là les éditions d'Anvers changent sans aucune nécessité le sentiment de la tonalité du troisième mode, qui est celle du ré-

(1) La fin du répons dans le manuscrit présente d'assez grandes difficultés, parce que les signes de la notation ne sont pas sur les paroles qui leur appartiennent.

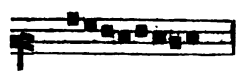
pous, tandis que la leçon du manuscrit la conserve bien, et a d'ailleurs une forme bien plus analogue à l'origine de cette espèce de chants. Un changement très remarquable se fait aussi sur le mot *corpori*, non seulement dans les éditions d'Anvers, mais dans tous les antiphonaires imprimés en France et en Allemagne que j'ai eu occasion de voir et de consulter : ce changement n'est pas seulement le résultat de la prosodie, mais d'une altération complète de la forme, par laquelle il semble que les réformateurs ont voulu caractériser le troisième ton d'une manière plus sensible ; car on ne peut nier que ce trait : 

, détermine mieux les limites du ton que celui-ci, que j'ai trouvé dans tous les anciens manuscrits :

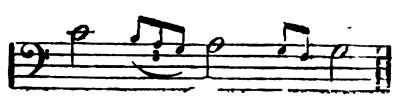
; toutefois, il est évident que cette dernière version est bien préférable à l'autre, sous le rapport de la forme mélodique, et que le grand espace franchi en quelques notes dans la leçon des éditions est d'un fort mauvais goût de chant.

De grands changements se font également remarquer sur les mots *claritatis suæ*, tant par la prosodie qui altère la forme du trait, que par l'introduction du bémol étranger au troisième ton, qui pourrait être justifiée si les éditeurs avaient mis, comme dans les manuscrits, la note *fa* sur *suæ;* mais ils ont changé cette note en *mi*, et par là ont fait une fausse relation de quinte altérée, qui n'eût pas existé s'ils avaient écarté ce bémol si malheureusement placé à la fin du répons.

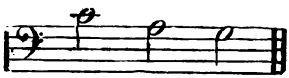
Je pense qu'il n'est pas un chantre instruit qui ne voie au premier coup-d'œil combien les formes du chant du verset sont plus belles et plus pures dans le manuscrit que dans les éditions, sur les paroles *sobrie, et juste, et pie vivamus in hoc sæculo;* mais c'est surtout par le caractère de grandeur et de calme du passage *expectantes beatam spem, et adventum gloriæ*, que se manifestent la supériorité de la leçon primitive et le mauvais goût de ceux qui y ont substitué ce qu'on trouve dans les éditions citées précédemment.

Avant de passer à l'examen de nouveaux chants, je crois devoir faire ici une remarque importante qui fera comprendre quel était originairement le mode d'exécution des ornements multipliés qui se rencontrent dans les répons, graduels, offertoires, etc., dont l'origine est, comme je l'ai dit, orientale. Ces ornements sont presque toujours indiqués par de simples points détachés, dans tous les systèmes de notation saxonne ou lombarde. Dans les manuscrits, notés en plain-chant, des XIIIe et XIVe siècles, ces mêmes ornements sont représentés par des semi-brèves. La plupart des éditions anciennes suivent en cela les manuscrits; mais les modernes ont remplacé les semi-brèves consécutives par des brèves ou notes carrées, et n'ont conservé que les semi-brèves isolées pour la prosodie. Il en résulte que les traits des deux répons dont on vient de voir l'analyse, et tous ceux du même genre : , sont notés de cette manière dans les éditions du graduel et de l'antiphonaire publiées depuis le commencement du XVIIIe siècle :  ; en sorte que le caractère du chant est complétement changé.

Les éditeurs qui ont fait ces changements ne savaient vraisemblablement pas ce que représentent en réalité ces notes en losange dont les noteurs de plain-chant se sont servis, à défaut d'autres signes, depuis la fin du XIIe siècle, pour traduire les points détachés des notations saxonnes et lombardes : pour en découvrir la valeur, il aurait fallu qu'ils étudiassent les nombreux morceaux de musique profane du moyen-âge où des traits analogues sont représentés par les mêmes signes : car, à cette époque, l'exécution du plain-chant n'était pas différente de celle des chants vulgaires ; c'est un point d'histoire de la musique que le savant abbé Baini a très bien compris. Les éditeurs dont je parle auraient su que le trait que je viens de donner, et tous ceux du même genre devaient être rendus de cette manière :



On voit donc que c'est dénaturer complétement les successions de cette espèce que de donner à toutes les notes la même valeur; car dans l'exemple dont il s'agit le chant repose sur ces notes :

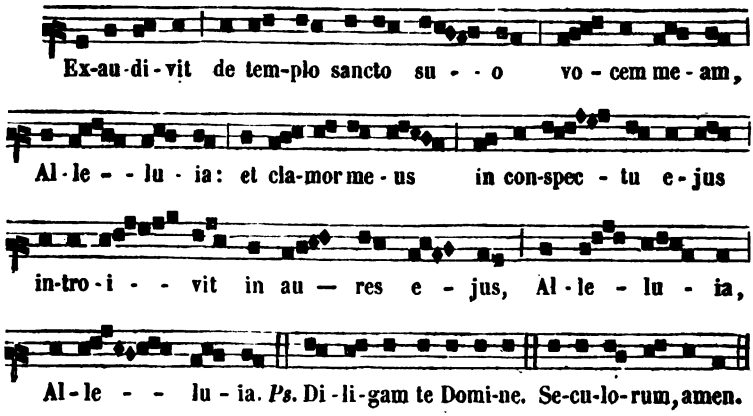


; les autres n'en sont que l'ornement.

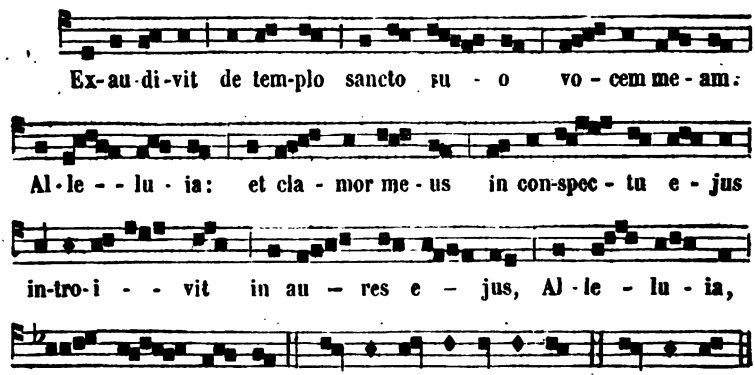
Ce serait une erreur de croire que de semblables ornements sont une corruption du chant primitif, et qu'ils n'ont pris naissance que dans le XIIIe siècle, époque où le chant ecclésiastique perdit une partie de sa simplicité première : car les plus anciens manuscrits, le Missel de Worms, le Graduel de Monza, celui de Saint-Gall, le Missel de Saint-Hubert, le Bréviaire noté de la bibliothèque royale de Bruxelles, et d'autres manuscrits des IXe et Xe siècles, ont tous les ornements des répons, introïts, graduels, etc., et même d'autres qui n'ont point été conservés plus tard. Les altérations du XIIIe siècle furent d'une autre espèce : elles consistèrent à introduire dans les antiennes et dans la psalmodie des ornements plus multipliés que ceux des pièces qui viennent d'être citées; les chantres en avaient contracté l'habitude en Orient dans le temps des Croisades. Ces chantres n'avaient pas remarqué la différence essentielle d'origine entre les antiennes et les autres pièces du chant ecclésiastique : les antiennes, comme je l'ai dit ailleurs, sont empreintes du caractère de simplicité occidentale; c'est les dénaturer que d'y introduire des ornements quelconques; tandis que les répons et les diverses parties de la messe ont conservé le caractère de leur origine orientale, qu'il ne faut pas abandonner. Cette variété, et le bon effet qu'en retire le chant de l'Église, n'ont été bien compris que par les plus anciens compositeurs de plain-chant.

Pour achever la comparaison des anciens manuscrits et des éditions, en ce qui concerne les répons et le chant des diverses parties de la messe, je vais donner l'introït de la messe des Rogations, d'après le Missel de Saint-Hubert, et d'après les éditions de Nivers, qui ont servi de modèle à la plupart des éditions du Graduel et de l'Antiphonaire publiées en France pour le chant romain depuis la fin du XVIIe siècle.

Introït de la messe des Rogations d'après le Missel de Saint-Hubert, du xᵉ siècle.

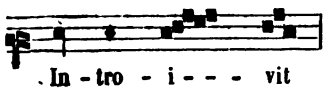


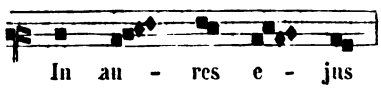
Le même chant d'après le *Graduale romanum*, publié par G. Nivers, à Paris, chez Ballard, 1697, et d'après les éditions françaises postérieures.



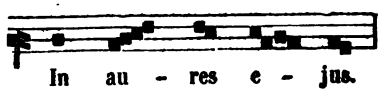
La prosodie n'a point occasionné d'altération de forme dans cet *Introït;* toutefois le plus léger examen suffit pour démontrer la supériorité de la leçon du manuscrit, et pour faire voir que celle des éditions est devenue plus lourde et plus monotone par la suppression des notes d'ornement, ou plutôt par leur réalisation en notes de longue durée. Comparez à ce sujet les passages *de templo sancto suo*, et *in conspectu ejus*. La différence est encore

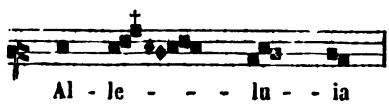
plus remarquable dans le passage *introivit in aures ejus;* mais là, ce n'est pas seulement le mouvement du chant qui est allourdi : la forme tout entière de la mélodie est altérée, d'abord dans la tonalité du quatrième mode qui est mieux caractérisée par son étendue dans ce passage :

, que dans celui-ci : 

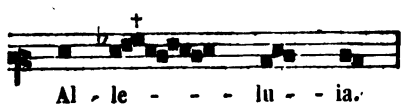
, mais surtout dans celui qui vient immédiatement après, et qui est bien mieux dans cette forme : 

que dans celle-ci :



On a peine à comprendre aussi ce qui a pu déterminer les éditeurs à substituer à cette leçon si naturelle et si tonale du dernier *alleluia :* 

, cet autre passage, où la forme est dénaturée par une note étrangère au ton :



Je crois avoir suffisamment démontré dans ce qui précède que parmi les causes qui ont fait naître la multitude d'altérations qu'on remarque dans les livres de plain-chant, imprimés ou manuscrits, des temps les plus rapprochés de nous, il en est deux, en ce qui concerne les chants de la messe et les répons des matines, qu'il est indispensable de faire disparaître, si l'on veut rendre au chant grégorien ses formes primitives si bien appropriées à chaque partie de l'office divin : ces causes sont la

prosodie, qui ne peut être établie qu'en brisant les groupes originaux de notes pour y intercaler les syllabes brèves, et la réalisation en notes de longue durée des notes rapides d'ornement qui sont inhérentes à tous les chants d'origine orientale. Je pense qu'il n'est personne qui n'ait été frappé, à l'audition des introïts, graduels, offertoires et communions, de la monotonie et de la langueur de ces chants : cette monotonie, cette langueur, disparaîtraient à l'instant si l'on rétablissait dans leur valeur primitive les notes d'ornement, et si elles étaient exécutées avec plus de légèreté par les chantres.

Mais là peut-être serait la difficulté, si de bonnes écoles de plain-chant n'étaient instituées dans les séminaires; car en l'état actuel du chœur de la plupart des églises, une bonne exécution de ce chant y est à peu près impossible. La restauration du chant dans les livres serait comme non avenue s'il n'y avait une réforme complète dans l'éducation de ceux qui doivent l'exécuter. Depuis quelques années, l'autorité ecclésiastique se préoccupe de cette réforme : espérons que son zèle pour une partie si importante de la liturgie ne se laissera point arrêter par les obstacles qu'oppose la routine.

A l'égard de la prosodie, grande et sérieuse question sur laquelle les avis seront vraisemblablement divers, il faut, ce me semble, la considérer sous deux points de vue, à savoir, dans les chants non rhythmiques, et dans les hymnes et séquences. De quoi s'agit-il? Évidemment, c'est de rentrer dans le sentiment catholique des premiers siècles et dans l'unité liturgique; c'est d'éviter l'arbitraire des traditions de localité. Or, pour cela, un seul moyen nous est offert : nous ne le pouvons trouver que dans l'adoption pure et simple du chant de saint Grégoire et de ses successeurs jusqu'au XIIe siècle : ce chant, dont les qualités sont exaltées avec tant d'éloquence par l'abbé Baini dans le passage que j'ai cité (1), est tout entier noté sans distinction de longues et de brèves pour la prosodie dans les antiennes, répons, graduels, offertoires, etc.: les hymnes seules et les séquences font exception à cette règle; et tous les livres de chant jusqu'au XVe siècle, nous offrent la preuve de cette vérité. Que pouvons-nous faire qui soit plus sage que de rentrer dans les voies des

(1) *Revue de la musique religieuse*, t. II, p. 124, 125.

premiers chrétiens, et de marquer nettement, par le retour à leurs traditions, la séparation du sacré et du profane? La variété de caractère, si bien marquée dans les chants par les anciens compositeurs, en raison de la destination des pièces, revivra parmi nous si nous avons le courage de faire sans réserve ce retour au chant grégorien pur, avec toutes ses conditions et suivant son esprit. Faisons des vœux pour que l'autorité ecclésiastique, après avoir pesé les raisons que nous venons d'exposer, approuve la restitution des formes mélodiques primitives, en faisant disparaître la prosodie introduite dans le chant à l'époque connue sous le nom de *renaissance,* et qui a eu pour effet inévitable l'altération complète de plusieurs milliers de passages dans le Graduel et dans l'Antiphonaire.

Dans un prochain article, je continuerai la comparaison du chant des anciens manuscrits et de celui des éditions en usage, particulièrement en ce qui concerne les antiennes, les *Kyrie*, *Gloria, Credo*, etc.; et je terminerai ce travail par l'examen des hymnes, de la variété de leurs formes, et des changements qui y ont été faits pour les soumettre aux règles de la quantité.

Fétis père.

DE L'ENSEIGNEMENT

DU CHANT ÉLÉMENTAIRE

EN GÉNÉRAL,

ET PARTICULIÈREMENT APPLIQUÉ AUX ÉCOLES PUBLIQUES.

DEUXIÈME ET DERNIÈRE LETTRE*.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Dans ma première lettre j'ai cherché à signaler : 1° le peu d'importance attachée par beaucoup d'artistes-professeurs à l'enseignement de la musique élémentaire; 2° j'ai essayé de prouver combien cet enseignement est honorable, difficile, et généralement peu compris et encore plus mal appliqué. Surtout j'ai voulu relever du dangereux mépris dont l'ignorance et une sotte vanité le poursuivent, le rôle modeste de professeur élémentaire, rôle si influent sur les études ultérieures, et classé peut-être par beaucoup d'artistes eux-mêmes au plus bas échelon de la hiérarchie du professorat. J'ai cru devoir appeler l'attention des amis de la science sur cette partie de l'enseignement qui, selon qu'elle est bien ou mal entendue et mise en pratique, produit les seuls vrais musiciens, ou ne forme que ces demi-talents, fléau des concerts et des orchestres. Dans ma première lettre, mes considérations ne se rapportaient qu'à la nature et à l'importance mal appréciée de l'enseignement du chant élémentaire en général; aujourd'hui, je me propose d'examiner plus particulièrement la nature des procédés, d'établir la différence qui doit exister entre l'enseignement individuel et l'enseignement

(*) Des circonstances imprévues nous ont empêché de publier plus tôt cette deuxième lettre, qui devait suivre immédiatement la première, contenue dans le numéro de novembre 1845.

collectif, et, par suite, de faire ressortir les qualités essentielles et rares que doit posséder surtout l'organisateur du chant élémentaire dans les écoles nombreuses, dans les écoles communales, les colléges, les séminaires.

Et d'abord, l'enseignement individuel restreint à un seul élève ou appliqué à un petit nombre est trop connu, ou, pour mieux parler, trop usuel pour que je cherche à le caractériser d'une manière didactique. Indiquer d'ailleurs une marche à suivre dans des leçons particulières, c'est le but des auteurs de ce nombre infini de méthodes que chaque jour voit éclore, et mes indications seraient probablement reçues par la cohorte innombrable des professeurs avec plus d'indifférence encore que celles des nombreux auteurs de méthodes dont je viens de parler, et auxquelles pourtant ils ont toujours recours. Les maîtres incapables d'imaginer un plan d'études, ou trop paresseux pour se résoudre à y réfléchir dans l'intérêt des élèves, se contentent d'ouvrir un solfége quelconque et de mettre l'écolier sur cette voie musicale plus ou moins bien tracée et plus ou moins féconde en progrès. Le professeur indique, commente, explique, selon le degré d'intelligence dont il est doué, la leçon à dire, ou se contente de pousser la voix de l'élève de note en note sur le cahier noté avec son violon ou son piano, et, ainsi dispensé de toute sollicitude, garanti qu'il est par la responsabilité de l'auteur du solfége, on comprend combien est facile à accomplir et à défendre sa tâche de professeur en sous-ordre. Ici, comme dans ma première lettre, je ne parle, qu'on me comprenne bien, que de ces maîtres imberbes et sans aucune expérience auxquels on confie si souvent les commençants, et que l'on croit presque toujours, non seulement assez, mais trop habiles pour donner des leçons préliminaires. L'enseignement individuel ne repose donc sur aucune condition rigoureuse, absolue, ni de marche progressive, ni de système arrêté, ni de savoir intrinsèque bien constaté. Faire chanter à l'aide d'un guide que l'on suit aveuglément de leçon en leçon, telle est la pratique usuelle, purement machinale, du plus grand nombre des professeurs élémentaires, dont beaucoup, poussant l'abnégation et la modestie de leurs fonctions jusqu'à ne pas oser relever une erreur, la laissent tranquillement digérer par leur élève, qui en fait le profit que vous savez.

L'enseignement collectif, l'enseignement des masses est tout autre chose; il exige des conditions indispensables de la part de celui qui l'entreprend. Celui-ci doit : 1° connaître tout ce qui se rattache à l'organisation matérielle, au maintien d'une sévère discipline, à la police rigoureuse de la classe; 2° il doit, d'avance, avoir un plan bien arrêté, afin de faire une sage distribution du temps, et conduire rationnellement, par une graduation insensible et bien enchaînée, les études du simple au composé, de manière que chaque leçon nouvelle atteste un nouveau progrès; car on ne doit jamais rester stationnaire, et toujours le lendemain doit témoigner du progrès de la veille.

Ici, même avec une méthode savamment déduite, logiquement calculée et développée, ici l'aptitude ou l'incapacité de l'interprète ne saurait se dissimuler, car tout est à découvert dans l'accomplissement rude et difficile de cette tâche importante. L'intelligence ou la nullité du professeur se personnifie en quelque sorte dans le personnel nombreux de sa classe; son savoir ou son ignorance *s'incarne*, si je puis ainsi parler, dans les exercices de ses élèves. Ceux-ci deviennent, en effet, un mécanisme vivant, un clavier humain dont l'insouciance ou l'impéritie du chef laisse tous les ressorts se distendre et devenir muets, ou dont la parole habile et pleine de vie sait faire vibrer les touches à volonté; de telle sorte que si le résultat est concordant, harmonieux, c'est le souffle impulsif et vivificateur du maître, l'âme de l'école, qui doit être glorifié; de même que si l'inertie, la mollesse des procédés relâchent les ressorts de la classe et laissent croupir dans l'ornière d'une routine soporifique ou fade toutes ces jeunes imaginations vivaces, alertes, qui n'attendent que l'aiguillon pour partir, pour voler, c'est encore lui, l'homme destiné à pousser et tenir en haleine par l'attrait, la variété des exercices et l'entraînement de sa parole, ces volontés que l'énergie et l'inattendu ont seuls, trop souvent, la faculté de captiver; oui, je ne saurais trop le répéter, c'est le professeur qu'il en faut accuser.

Ainsi donc, qu'on le croie bien, la bonne organisation, l'ardeur entraînante des leçons, la sève vigoureuse des progrès, réveillant à l'envi cette émulation, cette rivalité inquiète qui de groupe en groupe se manifeste dans l'œil animé et sur la joue enflammée des élèves, ces semences artistiques qui fermentent sourdement, mais de temps en temps avec de palpitantes secousses, sous ces

poitrines de dix ans, tout cela, oui tout part de la baguette magistrale et de la voix *magnétisante* (qu'on me passe le néologisme) du professeur qui sait diriger son enseignement et volcaniser les jeunes têtes confiées à ses soins.

Ces succès, j'entends un concert de voix incrédules le déclarer hautement avec des hochements d'épaule et un sourire de pitié, ces succès sont encore à l'état de rêve, de fiction, et vos phrases, se hâte-t-on d'ajouter, un verbiage poétique, séduisant, mais impossible à réaliser. Où trouverez-vous des enfants qui puissent adorer l'étude, et des professeurs qui parviennent à obtenir seulement la docilité, l'attention de la part de bambins qui ne voient dans une étude, si attrayante qu'elle soit, qu'un vol fait aux plaisirs de leur âge, cet unique souci de leur imagination sans cesse en fermentation pour en créer de nouveaux?

Je suis tenté de ne rien répliquer à ces objections, malheureusement trop bien fondées en général. Aussi, n'oubliez point que j'ai dit, d'un ton aussi absolu que convaincu, qu'un bon professeur élémentaire, propre à organiser, à maîtriser, à enthousiasmer les écoles nombreuses, était chose très rare. Non pas que je veuille établir que la science et l'aptitude pour bien réussir manquent chez un grand nombre d'artistes; telle n'est point ma pensée, à Dieu ne plaise! Seulement, j'ai la triste conviction, et j'ai tenu à le prouver, que peu, très peu, ont le courage de vouloir faire de cet enseignement une mission artistique, un apostolat digne, honorable, tranchons le mot, civilisateur. Je l'ai dit dans ma première lettre, on trouve rarement des artistes appelés par une vocation véritable et assez dévoués pour entreprendre une tâche qui, pour être dignement remplie, a besoin de braver des préjugés inconcevables dans un siècle de progrès, en faisant tout à la fois abnégation d'un amour-propre mal entendu, et en se contentant d'un traitement modique.

Et cependant cette tâche, dont le niveau est si humble et l'exécution si pénible, cette tâche que l'égoïsme délaisse et que l'habileté dédaigne, a pour but de bien nobles desseins, de bien saintes espérances. Sachez qu'elle ne veut rien moins que la fraternité et la communion des âmes dans l'enseignement des nobles sentiments et des sublimes vérités chez ces pauvres enfants du peuple. Dans la chaumière, où la faim se mêle à toutes les misères de la vie, elle veut porter, avec les chants religieux,

la résignation de l'Évangile et faire rêver le pauvre aux béatitudes et aux merveilles de l'éternel avenir, pensées consolatrices qui font sa seule espérance, son unique félicité ici-bas. Dans l'atelier, où se réfugient et grandissent trop souvent la licence et la perversité, elle veut, avec les chants de moralité et de glorification des actions héroïques et vertueuses, réfréner l'effervescence de ces jeunes imaginations et donner un pieux aliment aux ardeurs insatiables de leur âme si prompte à se passionner pour le bien comme pour le mal. Dans les champs, où ceux qui les cultivent plient sous les efforts du labeur, elle veut, avec les chants qui célèbrent la grandeur de la création et les splendides beautés de la nature, leur apprendre à remercier et bénir celui qui fait verdoyer leurs prés, fleurir leurs vergers, mûrir leurs moissons. Et puis partout, dans les temples, sur les places, aux festivals patriotiques, aux solennités de la famille, partout, et à travers toutes les vicissitudes de la vie, depuis la joyeuse cérémonie du baptême jusqu'à la sombre pompe des funérailles, toujours elle veut fournir des refrains pour toutes les joies, des chants de triomphe pour toutes les gloires, des plaintes mélodieuses pour toutes les douleurs.

N'est-ce point là, en effet, le but moral, religieux, civilisateur de l'enseignement collectif, de cet enseignement qui ne veut populariser la musique que pour donner plus d'attrait aux préceptes de la vertu, plus d'autorité aux doctrines de la religion, plus d'enthousiasme, de dévouement au patriotisme, plus de délicieuses émotions aux sentiments de la famille? Harmonieusement enchâssés dans des strophes bien cadencées, ces préceptes, ces doctrines prendront facilement place et racine dans ces âmes vierges, où tout ce qui est beau, aussi bien et mieux que ce qui est mauvais, germe avec vigueur dès le matin de la vie.

Ici se présente naturellement sous ma plume la mesure de haute portée prise il y a plusieurs mois par M. le ministre de l'instruction publique : je veux parler de la commission instituée par lui à Paris pour recueillir les chants religieux, patriotiques et populaires dans les diverses provinces de France. Sans aucun doute, ce n'est point un enseignement aride, un enseignement de notes seulement, celui pour lequel M. de Salvandy fait recueillir tout ce qui, je le répète, peut réveiller et nourrir les sentiments religieux, entretenir l'amour de la patrie, raffermir

et faire aimer les devoirs de la famille. La grande pensée que couve la philosophique conception de cette sage ordonnance, c'est toute une éducation nationale. Ce recueil, fait avec le tact et la sagacité que ne peut manquer d'avoir la commission, composée d'hommes tous compétents, tous éclairés, tous philanthropes, ce recueil peut contenir en effet toute une histoire patriotique, et devenir comme le catéchisme national des enfants du peuple.

Le projet est proclamé, le but indiqué dans une intention éminemment civilisatrice. Comment peut-il se réaliser? La réponse est sur toutes les lèvres; car ce ne peut être que par l'introduction du chant élémentaire dans les écoles communales et les colléges, en ce qui touche à l'étude de la musique en général, et dans les séminaires, pour ce qui comprend plus spécialement l'étude du chant religieux. Celui-ci surtout attend le signal que ne peut tarder de donner le clergé, afin de commencer la réaction rigoureuse et vivement désirée qui seule peut le sauver d'un naufrage imminent, en mettant un terme au déluge des productions profanes dont l'envahissement menace de toutes parts nos temples catholiques.

C. Gau.

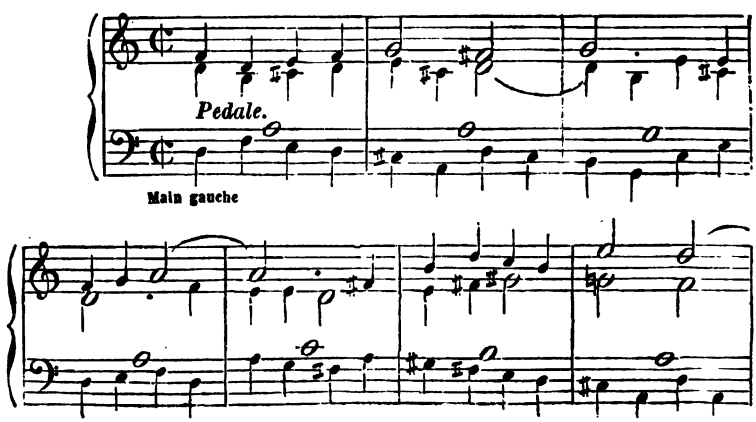
Toulouse, 29 mai 1846.

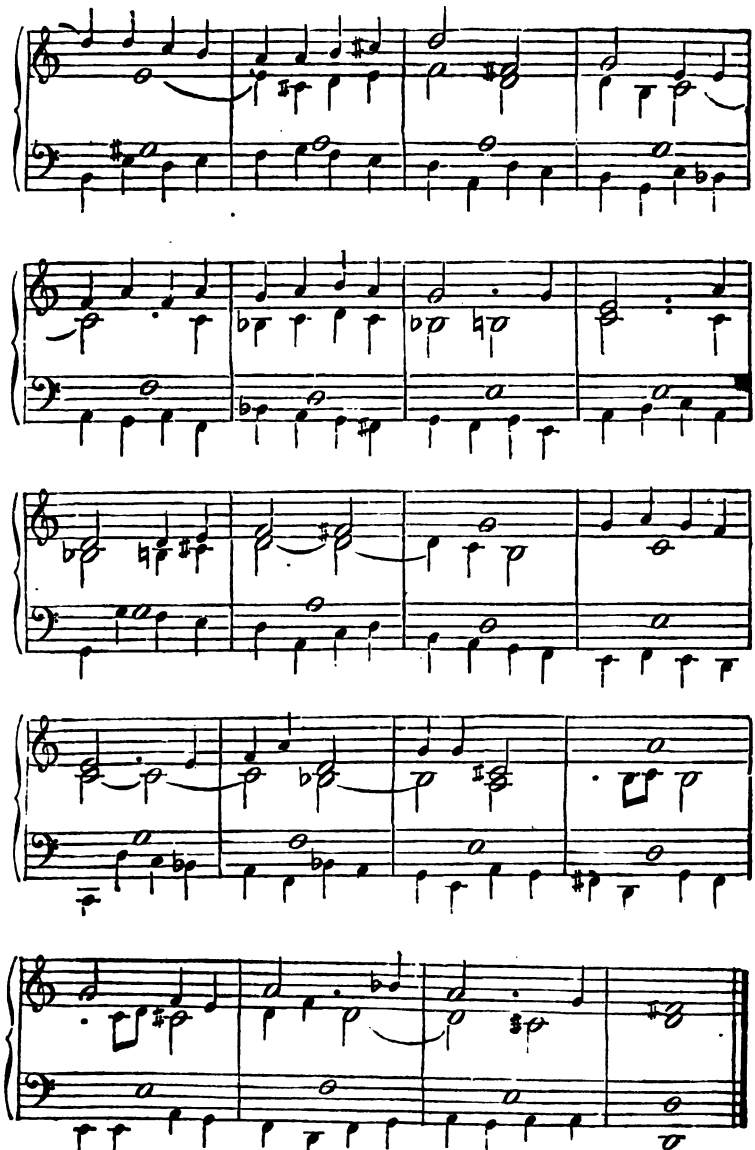
PIÈCES D'ORGUE

PAR FRANÇOIS COUPERIN (1690).

François Couperin, sieur de Crouilly, organiste de Saint-Gervais, de 1679 à 1698, est un des membres les moins connus d'une illustre famille d'organistes, qui ne s'est éteinte que de notre temps. Nous donnerons quelque jour une notice étendue sur cette famille, ainsi qu'une appréciation détaillée de l'école française, dont elle est une des principales gloires. En attendant, nous offrons à nos lecteurs quelques fragments extraits du seul recueil qui soit connu sous le nom de l'organiste de Saint-Gervais. Ce recueil *manuscrit*, bien qu'il soit précédé d'un *privilége du roi* daté de 1690, est intitulé : *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles, l'autre propre pour les couvents de religieux et religieuses*, in-4° oblong. Il existe à la Bibliothèque royale sous le n° V. m. 2057. Les trois pièces que nous donnons forment le commencement du *Kyrie* des fêtes solennelles, savoir : 1° *L'intonation* en plain-chant, traitée en contre-point figuré; la mélodie placée au ténor doit être néanmoins exécutée par la pédale, mais avec un régistre de clairon, ce qui remet le chant à sa véritable place; 2° une *fugue* sur le même plain-chant; 3° un *récit* de cromhorne.

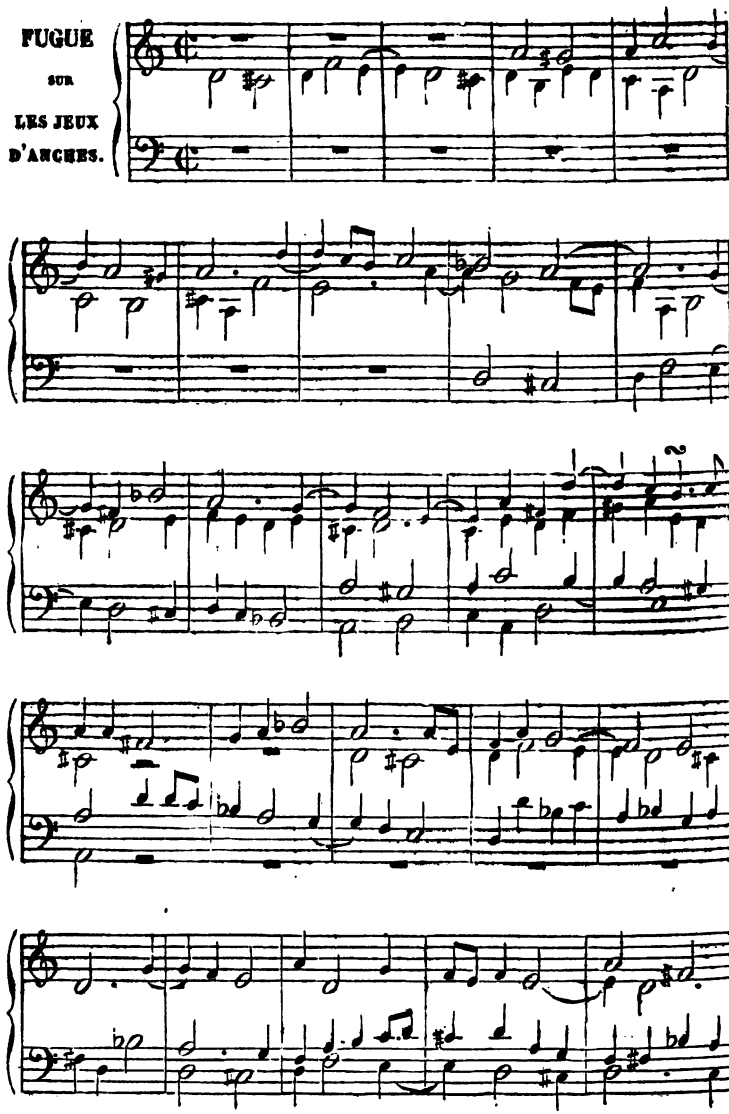
Nous croyons que beaucoup d'organistes de nos jours pourraient étudier avec fruit les œuvres du vieux Couperin, aussi bien sous le rapport de l'art d'écrire que sous celui des convenances qui doivent présider à ce genre de musique.

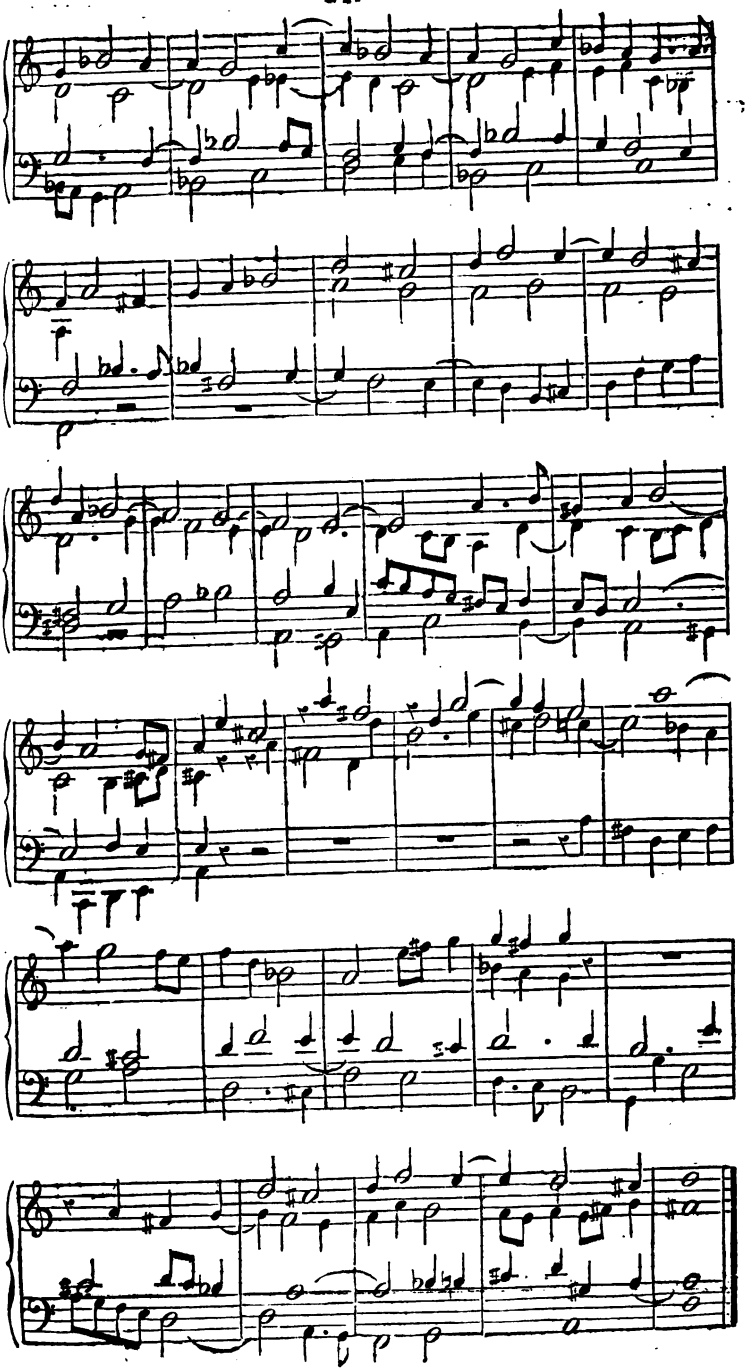


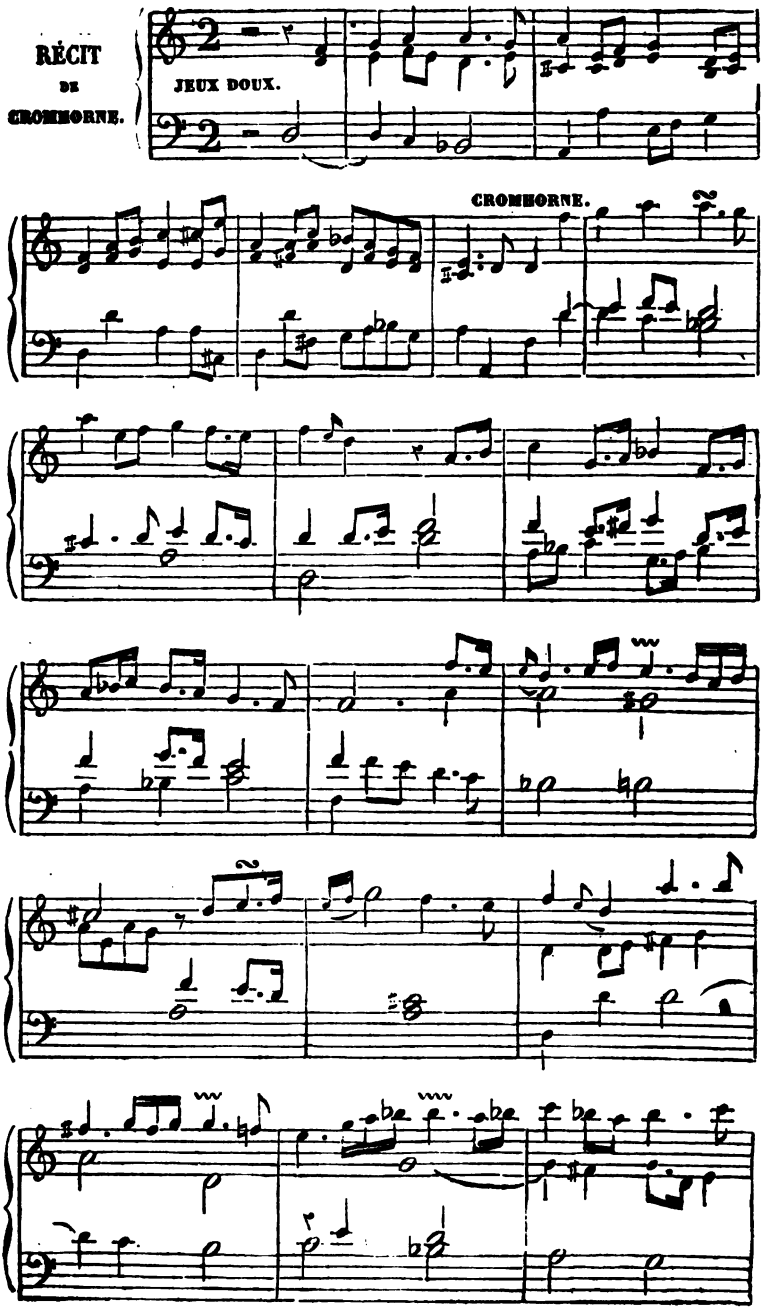


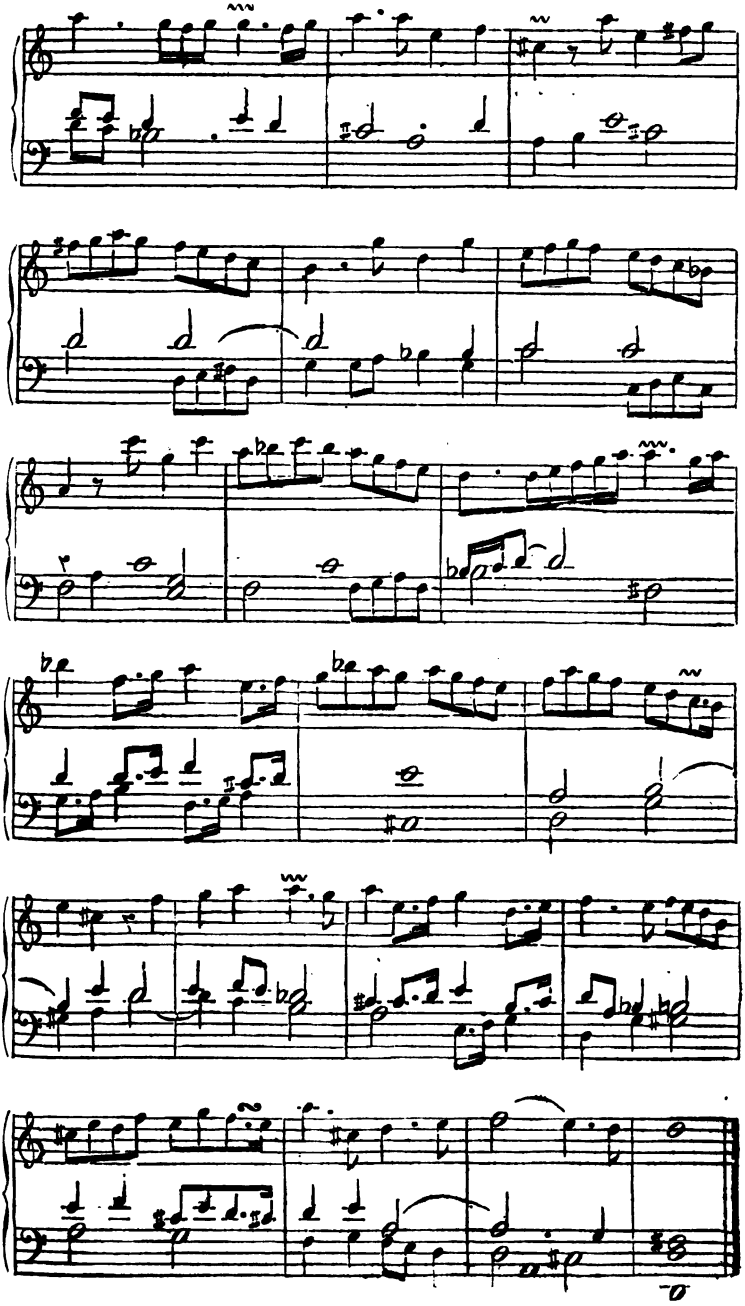
Procédés de Tautenstein et Cordel, 90, rue de la Harpe.

Suite des KYRIE.






RÉCIT
DE
CROMHORNE.
JEUX DOUX.
CROMHORNE.



REVUE CRITIQUE.

DER PRAKTISCHE ORGANIST
(L'ORGANISTE PRATIQUE),
von HERZOG*.

On touche aujourd'hui l'orgue d'une manière différente dans chaque partie de l'Europe. En Allemagne, le style lié et fugué est seul généralement en usage; en France, le style concerté ou de symphonie est admis partout; en Espagne, le genre des plus mauvaises pièces de clavecin du XVIIIe siècle est le plus goûté; en Italie, des fragments d'opéra, des airs de ballet sont arrangés pour l'orgue; enfin, nulle part il n'existe de principes fixes et de doctrines arrêtées sur le genre qu'il convient d'adopter pour cet instrument et sur les effets qu'on en doit tirer. La musique de clavecin et de piano a progressivement changé de forme et de nature, suivant les modifications apportées dans l'instrument lui-même; mais ces changements ont été adoptés partout presque en même temps. La musique de Thalberg, Liszt et autres virtuoses à la mode, est jouée et appréciée au même moment à Madrid et à Saint-Pétersbourg, à Rome et à Berlin; il n'en est pas de même de l'orgue. Les compositions d'Adolphe Hesse, célèbre organiste de Breslau, ne pourraient être ni jouées ni comprises en Espagne; et la musique d'orgue de M. Lefébure, organiste de Saint-Roch, n'aurait aucun succès en Allemagne. Quelles sont les causes de ces goûts si divers? Y a-t-il un style spécial à l'orgue? et ce style est-il pratiqué quelque part? Telles sont les questions que nous allons traiter aujourd'hui à propos de la publication de *l'Organiste pratique* par M. Herzog.

La faculté que possède l'orgue de prolonger indéfiniment les sons à la volonté de l'artiste a donné lieu, depuis le XVIe siècle, à ce qu'on nomme le *style lié*, et qui consiste dans l'emploi habituel des prolongations, et par suite du genre fugué qui en dérive. Ce style, déjà cultivé avec talent par les maîtres du XVIe siècle, Gabrielli et Claude Merulo, prit de nouveaux développements

(*) Bruxelles et Mayence, chez Schott.

dans les œuvres de Frescobaldi, et parvint au plus haut degré de perfection dans les compositions de S. Bach, Handel, le père Martini, Eberlin, Albrechtberger, etc. Au commencement du XVIIe siècle, les organistes français, belges, italiens ou allemands traitaient l'orgue de la même manière. Le style de Titelouse, organiste de Rouen, et celui de Sweling, organiste d'Amsterdam, diffèrent fort peu de la manière de Frescobaldi, organiste de Saint-Pierre de Rome, et ce dernier paraît même s'être inspiré souvent du style français. Tous ces artistes employaient le genre lié et fugué, appliqué à la tonalité ecclésiastique.

Cette école, illustrée par le génie de Bach et celui de Handel, s'est perpétuée en Allemagne. Rink, Ad. Hesse, Mendelssohn, S. Sechter, Schneider, Fischer, et tous les grands organistes de ce pays, n'ont pas cherché à modifier le style de S. Bach, qui est toujours leur modèle; ils ont, à la vérité, adapté à la fugue les formes de l'harmonie moderne, les hardiesses de l'école allemande en particulier, mais, en définitive, leurs compositions ne présentent aucune différence notable avec celles de S. Bach, que personne n'a surpassé ni même égalé.

Pendant que Sébastien Bach fondait en Allemagne une école et un style qui devaient durer jusqu'à nos jours, en France, en Espagne et en Italie, on abandonnait progressivement le style lié, pour adopter et transporter sur l'orgue le goût et les effets de la musique de clavecin. Marchand, célèbre organiste français, contemporain de S. Bach, paraît avoir été le premier qui soit entré dans cette voie, où il a été suivi par Daquin, Balbastre, Miroir, Séjan, Blin, Marrigues, Charpentier, dont les organistes français actuels sont les descendants directs.

En Espagne, le goût paraît s'être corrompu à la même époque qu'en France; mais avec cette différence qu'en Espagne le style de l'orgue est resté stationnaire depuis un siècle, et qu'en France il a suivi toutes les modifications qui ont été introduites dans la musique instrumentale. Ainsi, Miroir et Balbastre, qui ont joui d'une grande célébrité à la fin du siècle dernier, se bornaient en quelque sorte à reproduire, en l'appliquant à l'orgue, la musique de Hullmandel, Nicolaï et autres auteurs en vogue; Séjan, organiste de Saint-Sulpice, de 1802 à 1817, avait cherché à imiter sur l'orgue le genre et les effets des symphonies d'Haydn; et MM. Lefébure, Fessy, Simon, Séjan, organistes renommés de

notre temps, ont également transporté sur l'orgue les effets, les procédés, la manière de la musique instrumentale à la mode.

Dans l'école allemande, comme dans l'école française, on ne voit pas que le sentiment religieux ait été le principe et la règle du goût des artistes : seulement, on peut dire que S. Bach et ses imitateurs ont pris pour base de leur école la science et ses innombrables formules, et que, s'adressant ainsi à la raison, à l'intelligence, à la méditation, ils ont fondé une école que j'appelle *spiritualiste*, tandis que les organistes français, cédant à de plus grossiers instincts, cherchant l'effet matériel, s'efforçant de procurer à l'auditeur un plaisir purement sensuel, ont produit une école qu'on doit appeler *sensualiste*. Il y a eu en France des artistes, comme M. Boëly ou M. Benoist, qui appartiennent à l'école allemande; il y a eu en Allemagne des organistes, comme Frédéric Schneider de Dessau, qui se rapprochent du genre français; mais, au fond, ces exceptions ne détruisent pas la généralité de la division que je viens d'établir. La *science* est le piédestal de la musique d'orgue allemande; l'*effet* est le principe de la musique d'orgue française. Le sentiment religieux, l'esprit du catholicisme, ne résident ni dans l'une ni dans l'autre.

Nous avons constaté avec plaisir tout récemment l'existence de plusieurs bonnes publications de musique pour l'orgue; nous recommandons aujourd'hui *l'Organiste pratique* de M. Herzog. Nous pourrions offrir encore à nos lecteurs une liste d'ouvrages très estimables dus aux travaux de l'école allemande; mais les productions de cette école ne réalisent pas à nos yeux un type du style d'orgue pour le culte catholique. Nous avons dit ailleurs comment le style usité en Allemagne nous paraissait convenir d'une façon spéciale au culte protestant. Le catholique adore, et le protestant raisonne à l'église; le premier rend à Dieu un culte; le second explique, commente et discute la religion. Si le protestantisme pouvait être la vérité, ce ne serait, en tout cas, que la religion des aristocrates et des savants. Aussi la musique d'orgue protestante, destinée à des gens assis qui réfléchissent, méditent et écoutent, est-elle, en général, compliquée, savante, pleine de recherches et de combinaisons. J'admire les œuvres de Sébastien Bach au seul point de vue de l'art, je m'intéresse vivement à l'habileté avec laquelle ce grand maître traite un sujet, je m'étonne des ressources infinies qu'il trouve dans la science,

de l'harmonie; mais je reconnais aussi que, pour goûter cette musique, il faut avoir une instruction étendue, l'habitude de la méditation, un jugement exercé, qualités que ne peuvent posséder les deux tiers des fidèles. Tout ce que le catholicisme a produit possède, au contraire, le double caractère de la grandeur et de la simplicité. Rien n'est plus sublime que les saints évangiles; rien aussi de plus clair, de plus simple, de plus accommodé à toutes les intelligences; rien n'est plus magnifique ni plus majestueux que l'art ogival; rien aussi ne produit plus d'impression sur tous les esprits. La musique catholique doit aussi présenter ces deux caractères, l'élévation des pensées, la simplicité des formes; et c'est parce que le plain-chant réalise ces deux conditions du beau qu'il nous paraît préférable pour le culte à toute la musique moderne.

Pour l'orgue, j'ai vainement cherché dans les auteurs du passé et dans ceux de nos jours des modèles parfaits du style qui me paraît devoir être adopté sur cet instrument; je n'ai rien trouvé. Frescobaldi, Titelouse, Couperin l'ancien, et MM. Boëly et Benoist, héritiers directs de leurs traditions, sont les auteurs qui me paraissent avoir mieux compris la manière de traiter l'orgue, eu égard au temps où ils vivaient et au goût de la musique de cette époque. Mais aujourd'hui, pour exceller sur l'orgue et réaliser le parfait organiste comme nous le comprenons, il faut sortir de la routine, et secouer des traditions qui ne remontent pas d'ailleurs bien haut. Le style français est condamnable à cause de sa légèreté, le genre allemand est inacceptable à cause de sa sécheresse, le style italien est une profanation, le goût espagnol est détestable. Il faut donc espérer un homme de génie qui, pénétré de la connaissance du chant ecclésiastique, initié à tous les secrets de la composition, plein de l'esprit du catholicisme, viendra créer la vraie musique d'orgue, qui jusqu'à ce jour n'existe pas. Le genre lié sera toujours la base du vrai style convenable à l'orgue; mais ce n'est pas à dire pour cela que des effets de la musique symphonique et concertée doivent être absolument proscrits. Nous croyons, par exemple, que la marche composée par Beethoven pour l'andante de la symphonie héroïque aurait pu être écrite pour l'orgue, sans que les convenances religieuses en fussent blessées. Il y a dans le culte catholique un cérémonial, des processions, des mouvements du corps, en un

mot, qui permettent l'emploi dans la musique d'un rhythme marqué, mais toujours conforme à la gravité de ces mouvements et de ce cérémonial. Les orgues modernes se sont enrichies d'une foule de jeux et d'effets nouveaux; rien n'empêche que ces jeux et ces effets soient utilisés, il faut seulement que les accents qu'ils produiront aient un caractère religieux.

On peut commencer à comprendre comment nous entendons définir le caractère religieux et catholique dans la musique écrite pour l'orgue. Nous ne voulons ni de la science qui intéresse seulement l'esprit, ni des accents passionnés, des effets brillants qui séduisent seulement les sens. Les ouvertures d'opéras ou les valses exécutées sur l'orgue sont un scandale; la musique purement savante, la fugue d'école, les recherches arides du contrepoint sont déplacées à l'office divin. Il faut cependant faire remarquer qu'un organiste n'a jamais besoin d'une imagination légère et brillante, et qu'il a toujours besoin de la science et de ses ressources.

C'est par l'étude profonde et l'emploi fréquent de la tonalité ecclésiastique qu'on peut déjà imprimer à la musique d'orgue un caractère spécial, plein de majesté, de calme, de grandeur, et en parfait rapport avec le chant de l'Église. La tonalité moderne a été inconnue des grands maîtres du XVIe siècle; Palestrina, Roland de Lassus, et tous les auteurs de musique sacrée de cette époque ont écrit d'innombrables ouvrages sans faire usage ni des accords dissonants sans préparation, ni de la modulation moderne. Reproduire absolument aujourd'hui leur style, le faire goûter par la génération actuelle, ce serait une entreprise très difficile; d'ailleurs, ces maîtres sont aussi tombés dans l'un des défauts que j'ai signalés tout-à-l'heure: ils ont souvent cultivé la science pour elle-même sans se préoccuper de la convenance religieuse. Toutefois, je le répète, ils n'ont connu que la tonalité ecclésiastique, ils ont cherché tous les rapports que cette tonalité pouvait avoir avec l'harmonie, et ces rapports tout le monde les ignore aujourd'hui. Un seul artiste en Europe, Simon Sechter, organiste de la chapelle impériale de Vienne, paraît y avoir songé, et il a publié un essai de préludes dans le style *alla Palestrina*. Je crois que l'étude approfondie de la tonalité ecclésiastique et de ses rapports avec l'harmonie est la base de tout enseignement de l'orgue; et tant que les organistes n'entreront

pas dans cette voie, cet instrument demeurera l'écho des orchestres et de la musique futile, ou l'asile des pédants. Après la tonalité ancienne, qui, employée par un artiste de génie, produirait encore aujourd'hui de merveilleux effets, il y aurait à régler l'usage de la tonalité moderne, qu'on ne saurait absolument exclure de l'orgue, mais qui doit être employée avec sobriété et retenue. L'abus des modulations, l'excès des contrastes qui en résultent, les licences, les duretés de l'harmonie moderne, détruisent assurément le calme, la simplicité nécessaires au sentiment religieux.

Je ne parle pas de la mélodie; on ne saurait lui tracer des lois : c'est l'œuvre de l'inspiration et du génie. Le génie ne s'explique à personne; ceux à qui Dieu a accordé ce don précieux le sentent en eux, en comprennent la puissance, et mettent à son service leurs autres facultés. Mais si l'on ne sait dire comment se crée le génie, on peut indiquer le moyen de le régler et de le gouverner. On peut dire à l'organiste catholique que la mélodie religieuse doit non seulement être exempte de cette afféterie, de ces agréments maniérés, de ces formules toutes faites qui font partie obligée de tout air moderne, mais encore qu'elle doit toujours procéder d'après un mouvement modéré et un rhythme grave. Le plus souvent, dans les versets des hymnes, des *Kyrie*, des *Gloria*, le plain-chant serait préférable à toute mélodie improvisée par l'organiste. Le plain-chant peut être présenté sur l'orgue de cent manières différentes, soit à l'aide des ressources de l'harmonie, soit par suite de la variété des jeux; et si les organistes s'identifiaient avec le genre et la nature du chant ecclésiastique, en s'appliquant à le reproduire souvent et avec différents accompagnements, ils arriveraient progressivement à en apprécier la beauté.

La musique d'orgue composée pour l'Allemagne possède en partie les qualités que nous croyons indispensables dans le style religieux; les compositions de Rink surtout se distinguent par une mélodie douce, suave, une harmonie simple, un rhythme grave, un emploi bien entendu des formes scientifiques. On peut souvent donner les mêmes éloges aux morceaux insérés par M. Herzog dans *l'Organiste pratique*. Plusieurs de ces morceaux sont empruntés aux meilleurs maîtres allemands, tels que Ad. Hesse, Schneider, Fischer, Pachelbel, Stolze, Bodenschatz,

Becker, etc.; les compositions de M. Herzog lui-même ne sont nullement déplacées à côté de celles des hommes de mérite que nous venons de citer.

Mais ce qu'on peut reprocher à toutes ces compositions, c'est de manquer de mélodie et de rhythme.

Pour résumer ces considérations sur le style convenable pour la musique d'orgue, nous dirons qu'un organiste parfait serait celui qui réunirait la tonalité majestueuse de Palestrina à la mélodie douce et pieuse de certains adagios de Haydn; qui emprunterait à Marcello ses rhythmes puissants et graves, et à S. Bach ou à Handel leurs ressources infinies, les combinaisons variées de leur harmonie. C'est là de l'éclectisme; mais l'enseignement des écoles ne peut se baser raisonnablement sur aucun autre système, et un homme de génie, nourri des différents styles, saurait se les approprier, et les convertir en sa propre manière.

Il faut distinguer encore dans les études pour l'orgue ce qui concerne la composition et l'exécution. Sous ce dernier rapport, *l'Organiste pratique* par M. Herzog est un ouvrage excellent: toutes les difficultés de la pratique de l'orgue s'y trouvent réunies et graduellement présentées; les exercices pour le jeu des pédales y sont nombreux, et c'est surtout à cet égard que l'infériorité des organistes français est constatée.

On ne saurait trop conseiller aux jeunes organistes de se borner à exécuter des morceaux écrits par les bons auteurs. L'improvisation est le plus haut point de la science musicale; il faut avoir passé par les autres degrés, être consommé dans la pratique de l'art, pour pouvoir improviser d'une manière convenable; et le plus sage est de se former avec les meilleurs ouvrages un répertoire varié, et de l'exécuter avec soin.

Nous espérons que les réflexions que nous venons de présenter ne seront pas inutiles à plusieurs de nos lecteurs. Les organistes jeunes et studieux voudront essayer de les mettre en pratique; les ecclésiastiques adopteront nos principes, et en exigeront l'application. Avec quelques efforts de la part des organistes, des doctrines arrêtées de la part du clergé, le style de l'orgue subira promptement la réforme réclamée depuis longtemps par tous les hommes de goût.

F. Danjou.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Mgr l'archevêque de Cambrai vient d'adresser à M. Fétis une lettre contenant l'approbation définitive de l'édition du chant ecclésiastique préparée par ce savant, et soumise, comme on sait, à l'examen d'une commission spéciale. Cette édition sera rendue obligatoire pour tout le diocèse de Cambrai après un délai déterminé, et toutes les feuilles seront visées par un ou plusieurs ecclésiastiques désignés par S. G.

Nous n'avons aucune réflexion à ajouter à cette nouvelle si importante, sinon que c'est le premier acte sérieux de l'autorité ecclésiastique pour la restauration du chant d'église. Nous croyons savoir que le choix d'un éditeur n'est pas encore fait, et que l'époque de l'impression n'est pas fixée : nous tiendrons nos lecteurs au courant de ce qui se fera à cet égard.

*** Mgr l'évêque de Strasbourg, s'unissant aux efforts de NN. SS. de Langres, Gap, Périgueux, etc., pour la propagation de l'unité liturgique et la réforme du culte public, vient de décider que la liturgie romaine, la seule qui, depuis un temps immémorial, soit reçue *en droit* dans son diocèse, y serait, *en fait*, suivie désormais exclusivement à toute autre, dans les pays mêmes qui avaient conservé jusqu'à présent d'autres rites. En outre, le prélat s'est prononcé pour l'exclusion de la musique profane des offices divins, et la nécessité d'y maintenir le chant grégorien. Cette mesure a reçu son exécution le jour de la fête de saint Arbogaste, évêque de Strasbourg, et patron du diocèse; ce jour-là, la messe a été chantée en plain-chant, avec un ensemble imposant, par les élèves du grand séminaire.

Nous accueillons avec joie cette bonne nouvelle venue d'un pays qui présente beaucoup d'éléments favorables pour la restauration de la musique religieuse, bien que jusqu'ici on ne paraisse pas s'en être préoccupé assez vivement. Ce n'est pas que les églises d'Alsace aient généralement à gémir de scandales pareils à ceux que nous avons quelquefois dénoncés; la gravité germanique s'accommoderait peu de la vulgarité inconvenante de toute cette musique de pacotille qui passe du magasin des éditeurs dans le répertoire d'un grand nombre de nos églises. Il n'en est pas non plus de cette contrée comme des autres pays de langue allemande, où l'usage du plain-chant et de la langue latine est à peu près disparu de l'office. Mais malheureusement l'exécution de ce chant, dans la cathédrale même, donne lieu aux plus graves reproches; et, dans les paroisses, la mutilation systématique des

offices est une preuve journalière du peu d'intérêt que l'on s'est accoutumé à porter aux actes liturgiques. Le seul moyen de restaurer le culte public en Alsace, c'est de faire refleurir au sein du clergé la science du chant ecclésiastique, et d'en répandre le goût et la pratique dans le peuple. Le développement de l'instruction primaire dans ce pays, le goût de ses habitants pour la musique y faciliteraient singulièrement l'accomplissement de cette tâche.

*** L'article que M. Fétis publie aujourd'hui dans la *Revue* doit être l'objet d'une attention toute spéciale, car il soulève une des questions les plus importantes et les plus difficiles qui puissent se présenter à propos de la restauration du chant ecclésiastique. Cette restauration doit être envisagée au point de vue archéologique et au point de vue pratique. Il s'agit d'abord de rétablir le chant dans son intégrité, de le reproduire absolument conforme aux manuscrits anciens et authentiques, de nous rendre le chant qui ravissait saint Augustin et saint Bernard, de rapprendre les mélodies composées par tant de saints personnages : c'est là le côté archéologique de la question. Mais il faut aussi examiner s'il est possible de rompre avec la routine, de briser les préjugés, de modifier les habitudes enracinées. Ce sujet grave est digne de toute la sollicitude de l'autorité ecclésiastique, à laquelle nous soumettons toutes nos opinions.

Pour opérer la restauration complète du chant ecclésiastique, il faut procéder de la manière suivante :

1° Retrouver le texte primitif : c'est le travail auquel s'est livré M. Fétis ;

2° Déterminer la théorie, qui est obscure et contradictoire.

Il y a, comme on le voit, la question de *fait* et la question de *droit*.

Cette dernière offre beaucoup de points à éclaircir. Les règles de la quantité latine doivent-elles être observées dans le chant des parties de l'office écrites en prose? Doit-on adopter quatorze ou douze modes dans la tonalité ecclésiastique, ou doit-on défendre et soutenir la doctrine des huit tons? Doit-on tenir compte de la quantité dans la psalmodie, ou doit-on seulement obéir à la règle de l'accent ?

Toutes ces questions vont être traitées dans la *Revue* avec les détails qu'elles comportent. Nous supplions les membres du clergé d'attacher à ce sujet l'importance qu'il mérite, et de nous adresser le résultat de leurs propres études.

On peut voir maintenant quelle était l'erreur des personnes qui nous reprochaient de nous occuper de détails trop scientifiques, et nous engageaient à songer seulement à la pratique de l'art. La pratique dépend de la théorie ; celle-ci est inconnue, abandonnée depuis trois siècles, et c'est à peine si nous avons soulevé un coin du voile qui en cache les mystérieuses profondeurs.

*** Le concours des chants populaires paraît, si l'on en croit les indiscrétions, devoir donner peu de résultats. Trente morceaux ont été entendus dans une des dernières séances du jury, et un seul a été jugé digne d'une mention honorable. Nous avons lieu de croire que cet avis du jury n'est pas définitif, et que la commission instituée primitivement par M. de Salvandy s'est réservé le dernier et décisif examen.

*** Nous avons reçu de MM. Ducom, curé de Condom, et l'abbé Barathe, organiste de Saint-Flour, deux lettres d'adhésion franche et vive à nos doc-

trines. Nous prions ces deux ecclésiastiques de recevoir ici l'expression de toute notre gratitude.

*** M. l'abbé Barathe, organiste de la cathédrale de Saint-Flour, vient de publier dans le journal *la Haute-Auvergne* trois articles dans lesquels il développe sur la musique religieuse des idées conformes à celles de la *Revue*.

*** M. de Saint-Germain, inspecteur de la Société française pour le département de l'Eure, vient de publier, sous le titre d'*Archéologie musicale*, une lettre adressée à M. de Caumont. Dans cette lettre, M. de Saint-Germain attaque avec beaucoup de sens et d'esprit les abus de la musique moderne à l'église. Nous regrettons que l'abondance des matières ne nous permette pas de citer quelques passages de cette excellente brochure, qu'on peut se procurer chez Hardel, imprimeur-libraire, rue Froide, à Caen.

*** Un recueil périodique qui paraît depuis une année environ, la *Revue nouvelle*, a publié, dans ses derniers numéros, un travail intitulé : *Du goût musical en France*, que nous croyons devoir signaler à nos lecteurs comme l'indice d'un progrès dans la critique musicale. En combattant les préjugés du grand monde au sujet de la musique, en mettant à nu les idoles auxquelles la mode contraint les amateurs de sacrifier chaque jour toute pensée d'art sérieux et durable, l'élégant auteur de ces articles a fait preuve à la fois de bon goût et de courage. Nous sommes heureux de voir que l'on commence à se lasser enfin de toutes les médiocrités que nous fait subir, moyennant une subvention ruineuse, l'Italie dégénérée, avec son moule dramatique usé, ses fastidieuses formules de mélodie, et le gosier appauvri de ses chanteurs. Aussi, quelque hardi que cela puisse paraître, ne ferons-nous nulle difficulté d'unir nos vœux à ceux de l'auteur, pour demander la suppression du Théâtre Italien.

*** M. l'abbé Chavée a continué, pendant le mois qui vient de s'écouler, à nous injurier et diffamer dans la *France musicale*. Nous ne voudrions pas salir les pages de la *Revue* en y insérant les calomnies, grossiers propos, histoires de portière, inventés et débités sur notre compte par ce personnage, le tout en langage des halles. La réponse que nous avions cru devoir adresser au rédacteur de la *France musicale* a été imprimée par lambeaux, et rendue inintelligible à force de réflexions, exclamations, interjections intercalées dans le texte, et avec le même caractère d'impression. Nous avons dès lors compris à qui nous avions affaire, et nous ne commettrons plus la faute de répondre à ce pamphlétaire. S'il recommence à nous calomnier, nous nous rappellerons qu'il y a encore des juges à Paris. M. Chavée a eu beau tourner et retourner ses calomnies, il a eu beau les envelopper de réticences et d'équivoques, il demeure constant qu'il a *calomnié*, et que M. Danjou n'a jamais été exclu du Conservatoire, comme il l'avait affirmé. Ce qui a paru tout aussi évident, après la dissertation de M. Chavée pour la défense du *nouveau mode de plain-chant*, c'est que cet abbé n'a pu, lui, être exclu d'aucune classe d'harmonie, attendu qu'il est si parfaitement ignorant à cet égard, que personne ne pourra croire qu'il ait jamais étudié cette science. M. Martin fera bien de solliciter d'autres suffrages.

*** La *Gazette musicale* et la *France musicale*, ces deux journaux si long-

temps divisés, ces antagonistes si ardents, sont maintenant d'accord sur un point : ils condamnent tous deux nos doctrines. C'est M. Martin qui a établi l'harmonie entre les deux feuilles ; il passe tour à tour de l'une à l'autre, et, comme on dit vulgairement, il mange à deux râteliers. L'unique but des écrits du maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, c'est, à propos de la musique religieuse en général, de parler de la sienne en particulier. Il y a toujours dans un article de M. Martin intitulé *De la musique sacrée*, ou *De l'orchestre dans les églises*, etc., ou même à propos du *violoncelle*, un certain nombre de réclames en faveur des messes à orchestre de M. Martin, ou de son fameux nouveau mode de plain-chant. Ces réclames, naguère cachées sous les fleurs de sa rhétorique comme les violettes dans un parterre, commencent maintenant à grandir et à être très visibles, trop visibles. A ce soin touchant de cultiver sa propre renommée, M. Martin ajoute celui d'attaquer énergiquement nos doctrines. Dernièrement il comparait le directeur de la *Revue* à Goliath, pour se donner l'innocent plaisir d'être comparé lui-même à David. M. Martin prêche une croisade contre nous, il invite les musiciens à se lever en masse pour repousser nos prétentions et nous exterminer. Il va, il vient de la *France* à la *Gazette*, de la *Gazette* à la *France ;* les imprimeurs s'agitent, les presses gémissent, nous allons être écrasés sous le poids de sa logique et de son érudition. Autrefois, quand nous avons tiré M. Martin du Mans pour lui faire donner une place de maître de chapelle à Paris, nous n'osions pas espérer qu'il aurait autant d'activité et de zèle, ni surtout qu'il serait assez habile pour réconcilier deux journaux ennemis, et leur donner un même cœur, une même voix, un même sentiment.

*** M. Laurens, notre ami et collaborateur, a publié dans un journal de Montpellier un excellent article sur l'*arithmographie musicale*, à propos des cours de M. Miquel, qui, comme MM. Galin, Paris, Chevé, de Rambures et autres, cherche à établir la notation par chiffres. Il nous semble qu'il y a ici deux questions bien distinctes : la première est celle de la *notation* en elle-même. Il faut d'abord prouver que la notation usuelle ne vaut rien, que la notation arithmographique est préférable ; et lorsque l'on aura prononcé sur ce point, il y aura lieu seulement de choisir la meilleure méthode parmi celles qui se rattachent à ce système. Mais enseigner l'usage de la notation en chiffres, sans avoir préalablement vidé la question au fond, c'est commettre un non-sens, c'est retarder les progrès de l'enseignement, c'est entrer dans une voie sans issue.

M. Laurens fait remarquer avec beaucoup de sens la tendance de notre époque vers l'empirisme et la prétendue simplification des sciences. L'homœopathie, la médecine Raspail, le daguerréotype, la lithochromie, les mécanismes pour jouer l'orgue sans être musicien, et enfin les nouveaux procédés de notation musicale, tout cela résulte des mêmes préoccupations, converge vers le même but ; il s'agit de diminuer la course que l'intelligence humaine peut parcourir, de ralentir son action et de restreindre sa portée. C'est au clergé à décider s'il doit encourager de semblables tentatives, et accueillir toutes les doctrines nouvelles qu'on présente à son suffrage.

*** Il vient de paraître deux méthodes nouvelles pour l'enseignement de la

musique, lesquelles nous paraissent destinées à éveiller l'attention des artistes. L'une, par M. Dessirier, de Besançon, est très ingénieusement basée sur l'emploi de moyens mnémoniques semblables à celui dont Gui d'Arezzo fit usage ; l'autre, par M. Toury, a pour objet, en quelque sorte, l'enseignement simultané de la mélodie et de l'harmonie, et de l'une par l'autre. Nous avons toujours pensé que ce serait là le dernier mot de l'enseignement musical, et que l'harmonie et la mélodie, qui se réunissent déjà spontanément dans la pensée du compositeur, pourraient bien aussi se réunir pour l'enseignement élémentaire de l'art. Nous parlerons avec détail de ces deux ouvrages intéressants.

*** La dernière livraison du *Répertoire de musique religieuse* publié par MM. Janssen, Duval et de Voght, contient des morceaux mieux écrits et d'un meilleur goût. Nous serions heureux de pouvoir toujours louer sans restriction les travaux de ces hommes dévoués et respectables, auxquels nous n'avons à reprocher qu'un esprit de système qui nuit au succès de leurs efforts.

*** S. S. Grégoire XVI a légué, par son testament, sa riche collection de musique à la Congrégation et Académie des maîtres et professeurs de musique de Sainte-Cécile de Rome.

*** Les journaux d'Espagne ont annoncé dernièrement un fait qui n'est pas sans importance pour l'histoire du chant ecclésiastique : c'est le rétablissement, par ordre du gouvernement, de la liturgie mozarabe dans la chapelle de la cathédrale de Tolède, où elle avait été instituée au xve siècle par les soins du cardinal Ximenès, et où elle avait continué à être célébrée jusqu'aux derniers événements politiques qui ont agité la péninsule. Le chant mozarabe est une variété précieuse et encore peu étudiée du chant liturgique en Occident, et il importait à la science que la tradition ne s'en perdît pas.

*** Le dernier numéro de la *Gazette musicale* contient la nouvelle suivante, que nous avons tout lieu de regarder comme un *puff*. S'il en était autrement, il faudrait croire que la dégradation de la musique religieuse en Belgique est arrivée à un degré inouï de brutalité, que les scandales mêmes de ces derniers temps ne nous avaient pas donné lieu de prévoir.

« Dans une grande ville de la Belgique, on célébrait il y a quelques jours l'inauguration de la statue de je ne sais plus quelle célébrité. En Belgique, en Allemagne, dans le programme de toutes les fêtes, brille au premier rang la musique. Aussi toutes les sociétés d'harmonie à vingt lieues à la ronde s'étaient donné rendez-vous pour cette inauguration. On exécuta à la cathédrale une messe à grand orchestre de 400 musiciens. Ce passage du *Credo* : « *Passus et sepultus est*, » fut accompagné, non plus par l'orchestre, mais par une décharge de mousqueterie partie du chœur. On peut se figurer la vive émotion de l'auditoire à ce formidable effet d'instrumentation. Quelques personnes, incommodées par l'odeur de la poudre, goûtèrent médiocrement l'invention, qu'elles déclarèrent d'un goût détestable. Il est de fait que si le maëstro avait voulu produire un effet d'harmonie imitative, il était au moins singulier à propos de la mort de Jésus-Christ. »

*** Nous avons assisté aux concours de piano et d'orgue du Conservatoire

de Bruxelles. Le prix de piano a été remporté par un très jeune homme nommé Ferdinand, que nous croyons appelé à de hautes destinées musicales. Le concours d'orgue a donné des résultats moins remarquables; cependant il est bon de noter que les concurrents ont exécuté correctement une grande toccate avec pédale obligée, de Sébastien Bach, que nos plus habiles organistes français ne sauraient aborder, à cause de notre infériorité bien marquée pour l'exécution sur le clavier de pédales. On ne saurait trop recommander aux jeunes gens qui se destinent à l'orgue de ne plus négliger cette partie importante de leur talent. A la maîtrise de la cathédrale de Paris, cette étude spéciale est suivie avec beaucoup de soin par les élèves, et nous espérons que cet établissement va devenir la source d'une véritable école d'orgue française. Déjà les jeunes élèves Sergent et de Saint-Paul sont plus habiles sous ce rapport que nos meilleurs organistes, M. Boély toujours excepté.

*** *Boulogne-sur-Mer.* — Voilà une ville privilégiée où la réforme de l'art religieux et même de l'art profane va s'accomplir avec gloire et succès. Il a suffi de la présence d'un homme de cœur décidé à tout souffrir, prêt à sacrifier sa santé, ses intérêts, pour faire triompher les saines doctrines. Cet artiste a su patiemment attendre, courageusement souffrir, énergiquement lutter, et déjà il peut compter sur la seule récompense qu'il ait ambitionnée, savoir, le succès de ses efforts et l'estime des gens de bien. Nous avons déjà nommé M. Ch. Vervoitte dans la *Revue:* c'est à ce jeune et excellent artiste, dignement secondé par son frère, qu'on doit les œuvres utiles qui sont fondées à Boulogne, et dont nous dirons quelques mots.

A la Haute-Ville, et pour le service de la paroisse, secondé par le vénérable curé de cette église et par un conseil de fabrique ami du progrès, M. Vervoitte a établi une maîtrise qui exécute, chaque dimanche, avec une rare perfection, le plain-chant et quelques motets bien choisis.

A la Basse-Ville, le conseil municipal a fondé un cours de chant populaire, suivi par un grand nombre d'enfants et d'adultes de toutes conditions. M. Vervoitte, qui le dirige, a adopté la méthode Wilhem, et les résultats obtenus depuis six mois seulement que ce cours est établi sont vraiment extraordinaires. Cependant il y a encore à Boulogne le parti des *bornes;* il y a des personnes qui ne comprennent ni l'influence de la musique sur les mœurs, ni son utilité dans le culte religieux : aussi M. le curé de la Basse-Ville, malgré d'excellentes intentions, n'a encore pu opérer aucune amélioration dans le chant; aussi dans la belle institution de M. Haffringue, malgré les idées élevées de cet ecclésiastique si respectable et si éclairé, malgré le talent réel du professeur, M. Gretton, on reste toujours dans le *statu quo*, et cinq cents jeunes gens attendent toujours le bienfait de la musique catholique. Il est si difficile de briser le cercueil dans lequel le XVIIIe siècle nous a couchés; il est si difficile de revenir aux traditions chrétiennes dans l'art; il est si difficile et si rare d'adopter spontanément les bonnes idées, d'encourager les grandes choses, de repousser la médiocrité, qu'il faut plaindre en les aimant ceux qui ne voient pas la lumière, et approcher de leurs yeux avec ménagement et par degrés la clarté qui les offusque encore, et qui bientôt les guidera dans la bonne voie.

*** *Saint-Omer.* — Le progrès est partout dans le diocèse d'Arras, excepté

à Arras. Nous avons parlé d'Aire, de Boulogne, de Mazinghem ; nous devrions parler de Saint-Venant, où il y a un organiste zélé et distingué ; de Calais, qui possède dans la personne de M. Neuland un artiste de premier ordre ; mais nous devons surtout citer Saint-Omer, tant pour encourager ce qui se fait dans cette ville qu'à cause des espérances qu'elle peut donner. M. le curé de Notre-Dame à Saint-Omer s'efforce depuis plusieurs années d'améliorer le chant de son église : un des premiers parmi les curés de province, il a établi un orgue d'accompagnement. Il a pour organiste un homme très distingué, M. Catouillard ; pour maître de chapelle, un musicien consommé, virtuose de premier ordre sur le violon, M. Barbion ; il a pour conseil un amateur très éclairé, M. Omer Pley. Et cependant, pour parler avec franchise, nous devons dire que nous désirons plus et mieux que ce qui se fait dans cette belle église pour le chant religieux. On y exécute souvent la musique de Buhler : c'est un de ces auteurs d'opéras sacrés sans génie, sans élévation, souvent sans convenance, et que, sauf un très petit nombre de morceaux, nous voudrions voir au rebut. On exécute le plain-chant en faux-bourdon ; mais le chant est placé à la voix de dessus ou soprano, hors de la portée des fidèles, et ces faux-bourdons où l'on fait emploi de l'harmonie dissonante sont un contre-sens perpétuel avec l'esprit, le caractère et la tonalité du chant ecclésiastique. Enfin, ce qui est inconcevable, on tolère encore les roulades des ophicléides pendant l'exécution même des chants accompagnés par l'orgue. L'ophicléide doit être banni des endroits où l'orgue accompagne, et il ne faut jamais oublier que l'accompagnement ne doit pas couvrir les voix.

Malgré nos observations, il est juste de reconnaître cependant que l'office est chanté, en général, dans cette église avec dignité et convenance ; que l'orgue est touché avec talent ; et qu'avec quelques soins, quelques efforts, un appel à un plus grand nombre de voix, des cours organisés sur une plus grande échelle, la paroisse Notre-Dame de Saint-Omer pourrait réaliser la perfection du chant religieux.

*** M. le ministre de l'instruction publique et M. le ministre de l'intérieur viennent d'accorder un secours et encouragement de 1,000 fr. à la Société de Sainte-Cécile à Aire-sur-la-Lys.

*** Il règne dans le nord de la France une grande émulation parmi les jeunes gens pour l'étude des instruments de cuivre et de la musique d'harmonie. Ce goût général date de loin dans nos villes frontières, et se rattache à de glorieux souvenirs, à des sentiments patriotiques. Quand l'ennemi assiégeait ces premiers remparts de la France, tous les citoyens s'armaient pour leur défense, et des musiciens volontaires se chargeaient de soutenir leurs forces, d'enflammer leur courage aux accents des trompettes et clairons. Les corps de musique organisés à cette époque ont été maintenus, et on compte à Lille deux excellentes associations de ce genre, savoir : la musique des *canonniers* et celle des *pompiers*. L'émulation est entretenue entre ces diverses sociétés par des concours qui ont lieu chaque année, et dans lesquels on décerne un prix aux plus habiles. Par malheur, le goût de la musique guerrière a fait place à celui de la musique d'opéra. Au lieu d'accents belliqueux, on exécute des airs efféminés ; et si l'ennemi se présentait demain aux portes de Lille, on

conduirait les citoyens à sa rencontre en exécutant l'air de Rossini : *O Mathilde, idole de mon âme*, ou bien celui d'Halévy : *Hélas! elle a fui comme une ombre.* On s'étonne que des hommes d'un talent supérieur, comme MM. Leplus et Benard, qui dirigent ces corps de musique, n'aient pas aperçu ce qu'il y a de contraire au bon goût et au bon sens dans ces arrangements d'opéras modernes pour la musique d'harmonie.

Quand donc comprendra-t-on en France qu'il faut mettre chaque chose en son lieu ? la musique passionnée au théâtre, la musique calme et grave à l'église, la musique guerrière à la tête des armées, et la musique savante sur les pupitres des hommes studieux.

*** On a inauguré le 1er juillet le nouvel orgue de la paroisse Saint-Vincent à Châlons-sur-Saône. Cet instrument, reconstruit par la maison Daublaine-Callinet, a été l'objet d'un rapport très flatteur de MM. Hess, l'habile organiste de Nancy, et Dietsch, maître de chapelle de Saint-Eustache. Ce dernier a fait exécuter à cette occasion sa deuxième messe solennelle. Cette œuvre remarquable a été très bien rendue par les artistes de Châlons, auxquels s'étaient joints des amateurs de Dijon et d'Autun.

*** L'orgue que M. Cavaillé-Coll vient de construire pour l'église de la Madeleine a été touché par M. Fessy le jour de la fête patronale de cette paroisse. On s'accorde à dire que cet instrument est très remarquable, et que la partie mécanique est d'une exécution admirable. Nous en parlerons avec détail après la réception solennelle.

*** Il y aura l'hiver prochain, à Paris, deux ventes d'anciens livres sur la musique. Nous savons que les traités de Glaréan, Salinas, Gafforio, Maillart, Mersenne, Gerbert, etc., etc., feront partie de ces ventes. Ceux de nos abonnés qui désirent acquérir ces ouvrages pourront donner commission à M. Blanchet.

*** Nous constatons avec plaisir l'empressement qu'ont mis la plupart de nos abonnés à se procurer la *Biographie universelle des musiciens* de M. Fétis. Cet ouvrage contient toutes les notions préliminaires qu'il est indispensable de posséder pour étudier le chant ecclésiastique dans son histoire, apprécier les différents auteurs qui ont écrit sur cette matière, connaître les divers systèmes de tonalité qui se sont produits. Nos recommandations ont été entendues, et M. Blanchet a reçu un *grand nombre* de demandes. Nous remercions nos abonnés de la confiance qu'ils accordent à notre témoignage : nous ne recommanderons jamais un ouvrage inutile ou médiocre.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob

H. C. RINCK

Né le 18 Février, 1770.

Mort le 7 Août, 1846.

Laurens, del.

Lith. Donnadieu, Montpellier.

CONSEILS

POUR

L'ORGANISATION ET LA DIRECTION

D'UNE ÉCOLE DE CHANT CHORAL.

Musica est vox dulciter resonans ad laudem Dei constituta.

S'il est important de procéder par la science et l'étude à la restauration du chant ecclésiastique pour découvrir les sources authentiques, en épurer les textes altérés, en connaître la nature et le caractère, en apprécier la beauté et la convenance, il n'est pas moins utile de descendre dans la pratique de l'art et de déterminer les règles de la bonne exécution du chant. Pour obtenir cette bonne exécution, la première condition est d'avoir un chœur de voix bien disciplinées. Aussi, pendant que nous invitons les ecclésiastiques à approfondir les questions que nous traitons; pendant que nous supplions les évêques de venir en aide à notre faiblesse et de rappeler au clergé qui l'oublie l'intérêt que l'Église a toujours porté à la partie de la lithurgie qui a pour objet le chant des divins offices, nous croyons qu'il est en même temps nécessaire de provoquer sur tous les points de la France la fondation d'écoles de chant choral avec application directe à l'office religieux. Déjà un certain nombre de tentatives ont été faites; nous avons signalé toutes celles que nous connaissons, et au premier rang desquelles nous mettons les courageux et louables travaux de M. Bresselle, curé de Mazinghen, près d'Aire sur la Lys (1). Ce digne prêtre a entrepris dans un village de trois

(1) Nous avons aussi cité dans le temps M. le curé de Revigny (Meuse); M. le curé d'Aubenas; MM. Lamort et Dubois, à Aire; M. Moulin, à Rennes; Simon, à Nantes; M. le doyen de Saint-Jacques, de Tourcoing; Vervoitte, à Boulogne; les fabriques des deux paroisses de Pau; M. Kœnig, à Mantes; M. de Bridieu, à Loches; M. Boulanger, à Beauvais; M. le doyen de Notre-Dame, à Saint-Omer; MM. Delatour et Monnier, à Poligny; et quelques autres. Nous voudrions pouvoir en citer mille.

cents habitants de répandre le goût du chant et de la musique, qu'il savait à peine lui-même. Son zèle, sa persévérance, son tact, ont triomphé de tout obstacle. Ni l'indifférence coupable des personnes riches de sa paroisse, ni l'apathie et la grossièreté naturelles des paysans, ne l'ont arrêté, et il touche maintenant au but qu'il voulait atteindre. Il n'y a pas un prêtre, pas un curé de village en France qui ne puisse faire ce qu'a fait M. le curé de Mazinghen si son secret était connu. C'est ce secret que nous allons divulguer en donnant des conseils, traçant un plan pour la fondation et la direction d'une école chorale dans les villages. Il ne s'agit pas, dans le travail que nous présentons à nos lecteurs, de considérations d'un ordre élevé, présentées dans un langage recherché; nous dirons simplement ce que nous ferions si nous avions l'insigne honneur d'être curé d'une paroisse pauvre, sans ressources, sans éléments, ou du moins jugée telle, car il en est des voix et des dispositions musicales comme de l'or et des diamants, qui ne brillent pas aux yeux avant que la main de l'orfèvre ou du joaillier ne les ait nettoyés et polis.

Nous admettons d'abord que, dans la moindre paroisse, il soit possible à un curé d'annoncer au prône qu'il ouvrira un cours de chant qui aura lieu deux ou trois fois par semaine au presbytère, à l'heure la plus convenable pour les enfants et les adultes. Si le curé est tout-à-fait étranger à la musique et au chant, il aura près de lui dans sa paroisse ou dans la paroisse voisine un instituteur ou un laïque pieux, ou un vicaire zélé, qui entreront dans ses vues et se chargeront de faire ce cours. Si, par impossible, cette ressource même manque absolument, on peut toujours trouver un jeune homme intelligent, disposé à commencer l'étude du chant, et l'envoyer pendant six mois prendre des leçons une ou deux fois par semaine chez l'instituteur musicien ou chez le professeur de musique le moins éloigné du village. Ainsi l'établissement du cours est facile; ce qui l'est moins, c'est l'organisation à lui donner et la direction à lui imprimer. La première mesure à prendre, c'est le classement des voix.

Les voix se divisent en voix d'hommes et voix de femmes. Dans les villages, il n'y a aucun inconvénient à enseigner le chant aux enfants des deux sexes, mais il faut faire deux cours séparés et pratiquer la même séparation dans le placement des chanteurs à l'église. M. le curé de Mazinghen a placé ses chan-

teurs sur une tribune où l'on monte par deux escaliers. Une cloison d'une hauteur de 1 mètre 50 centim. divise la tribune en deux parties : d'un côté sont les garçons, de l'autre les filles.

Le cours des garçons peut avoir lieu le soir, vers huit heures, et seulement en hiver, parce qu'en été les travaux qu'exige l'agriculture permettent rarement ces sortes de réunions. Le cours des filles peut avoir lieu à une autre heure de la journée et presque en toute saison.

Il faut être muni d'un tableau noir sur lequel sont tracées deux portées de quatre lignes chacun, pour écrire avec la craie le plain-chant, et un autre tableau avec cinq lignes pour la musique. Si l'on peut disposer de quelque argent ou imposer à chaque élève une petite dépense, on fera emplette pour chacun d'une méthode très élémentaire, telle que le Traité de M. Fétis ou celui de M. Feltz pour le plain-chant, la *Grammaire musicale* de M. Quicherat, ou l'*A*, *B*, *C*, de Panseron pour la musique. Dans le cas où l'on aurait plus de quarante élèves, il faudrait adopter la méthode d'enseignement simultané de Wilhem avec les exercices de Choron.

Quand les élèves sont réunis, il faut classer les voix et assigner à chacun le rang qui lui appartient dans la division naturelle en premier et second dessus, ténor et basse. Il n'est pas rare de rencontrer des enfants ou des adultes qui, par timidité ou par manque d'usage de leur organe, ne peuvent, aux premières leçons, émettre des sons justes ou faire connaître l'étendue de leur voix : aussi est-il essentiel de ne procéder d'abord à ce classement que d'une manière provisoire, et surtout de n'éliminer personne de la classe avant d'avoir, par une assez longue pratique et des expériences réitérées, acquis la certitude que l'intelligence ou l'organe de l'élève sont absolument rebelles à la musique. Il m'est arrivé souvent, en organisant des cours, de découvrir après un mois d'étude une voix remarquable dans un enfant dont l'organe avait d'abord paru très faible ou même sans justesse. L'exercice répété d'une gamme sur la voyelle *a* et dans un diapason moyen peut développer peu à peu la faculté du chant chez des sujets qui, n'ayant jamais chanté, ne connaissent pas l'étendue et la puissance de leur voix. C'est par cet exercice fort simple de la vocalisation de la gamme qu'il faut commencer l'enseignement du chant, et à cette occasion donner tous les conseils, inculquer

dans l'esprit de l'élève tous les préceptes généraux de l'art du chant.

L'étude pratique de la musique vocale se divise en trois branches, savoir : l'éducation de l'ouïe, la culture de la voix, et la connaissance des règles théoriques. De ces trois parties, la plus importante est assurément la culture de la voix, et c'est cependant la plus négligée. Dans tous les cours et écoles institués depuis quelques années, il n'est question que de la science musicale et du raisonnement qu'il faut faire pour la comprendre; on enseigne les lois du rhythme et de la mesure, on exerce les élèves à chanter juste; mais les voix demeurent rauques, sourdes, voilées, inégales, sans pureté, sans grâce et sans charme. On rencontre fréquemment mieux dans les villages des ecclésiastiques ou des chantres qui, suivant l'expression adoptée, *savent très bien le chant*, c'est-à-dire en exécutent les intervalles avec précision et justesse, mais leur voix est désagréable, leur manière de chanter fatigante pour eux et pour ceux qui les écoutent; la beauté du plain-chant disparaît lorsqu'il est confié à ces organes grossiers; et les gens du monde, les artistes, en prennent occasion de condamner et de repousser le chant ecclésiastique en lui-même, au lieu de s'en prendre seulement à ceux qui l'exécutent.

Le premier travail à faire pour former la voix, c'est, comme nous l'avons dit, de les exercer à la vocalisation; et les principales observations auxquelles cet exercice donne lieu concernent *l'ouverture de la bouche, la respiration, le changement des registres de la voix, la diminution ou l'augmentation de l'intensité du son*. Nous traiterons successivement de ces diverses parties de l'éducation vocale.

L'émission du son est déterminée par l'articulation nette de la voyelle *a*, qui permet de donner à la bouche une forme gracieuse et semblable à celle qu'elle prend naturellement pour sourire. Cette forme doit être conservée autant que possible pour la prononciation des autres voyelles et des diphthongues. Sans cette précaution, la voix devient gutturale ou nasale ; son timbre est également altéré quand on serre la langue près des dents, qu'on la retire au fond de la bouche, ou qu'on l'applique à la mâchoire inférieure. Le meilleur moyen d'acquérir ce timbre pur est d'aborder chaque note faiblement, et d'augmenter ensuite par degrés le volume de la voix, sans crier et sans en altérer

la justesse, puis d'attaquer au contraire la note avec force et de la laisser expirer insensiblement, et enfin de réunir ce double procédé quand les élèves sont habitués à une longue respiration. Les premières leçons doivent être exclusivement employées à cet exercice de vocalisation sur la gamme, qu'on doit répéter pendant quelques minutes à chaque leçon, quelles que soient la durée du cours et l'habileté des élèves. L'étude des intonations doit être faite également en vocalisant aussitôt que l'élève connaît bien le nom des notes et les rapports des intervalles entre eux.

La respiration demande aussi des conseils spéciaux. Il faut dans la vocalisation de la gamme donner à chaque note une longue durée, et faire respirer entre le passage d'une note à une autre. L'aspiration de l'air doit être rapide et large; l'expiration, au contraire, lente, égale et sans secousses, comme si l'air s'écoulait de lui-même. Plus tard, dans l'exécution des chœurs, il faudra apprendre à respirer à propos, c'est-à-dire de façon à ne jamais interrompre le sens d'une phrase grammaticale ou musicale. Dans le plain-chant, où il se rencontre souvent de longues tirades de notes sur une même syllabe, c'est au sens musical qu'il faut avoir égard en général. Cette ignorance, ce défaut de tact, qui ne permettent pas de distinguer l'endroit où le repos doit être placé dans la phrase musicale, est une des plus graves et des plus fréquentes causes de la mauvaise exécution du plain-chant; l'habitude de conduire et de régler sa respiration donnerait le moyen d'éviter ce défaut insupportable, qui dénature trop souvent le caractère du chant ecclésiastique.

Le changement des registres de la voix est encore une des parties de l'étude du chant qui doit exciter toute la sollicitude du maître et l'attention de l'élève (1).

La voix humaine émet les sons musicaux de deux manières différentes, et le mécanisme qui produit les tons *graves* n'est pas le même que celui qui produit les tons *aigus*. Les premiers, dont l'ensemble constitue la *voix de poitrine*, ont un timbre plein et sonore, le chanteur le sent venir pour ainsi dire du fond de la poitrine; les seconds, qu'on nomme *sons de tête*, ou fausset, ont un timbre doux, flûté, et semblent naître dans la gorge. Ces deux

(1) Nous empruntons presque textuellement plusieurs explications et conseils contenus dans cet article à l'excellent ouvrage de Haeser, *Chorgesangschule*, Mainz, Schott, 1831.

familles d'intonations sont désignées par le nom de registre, et elles diffèrent non seulement par le mécanisme de leur formation, mais encore par leur timbre, par la sensation particulière qui accompagne leur émission, et enfin par la place qu'elles occupent dans l'échelle musicale. La plupart des voix d'hommes ont la faculté de produire cette double nature de sons. L'endroit où finit naturellement la voix de poitrine est celui où doit s'opérer la transition ou changement de registre, et cette transition est presque absolument inconnue des personnes qui n'ont pas entendu dans les salons, dans les théâtres ou dans les grandes villes des chanteurs habiles et exercés.

Aussi tous les enfants qu'on forme dans les villages ou petites villes à chanter à l'église ne font-ils usage que de la *voix de poitrine;* et comme l'étendue de ce genre de voix est très limitée chez les garçons, il arrive que pour embrasser toutes les notes du chant, ils poussent des cris affreux, font des efforts extraordinaires, et brisent ou altèrent leur organe par l'usage contre nature qu'ils en font. La rareté des voix en France n'a pas d'autre cause, et si les ecclésiastiques en général ont si souvent des voix fausses, désagréables, cassées, sans force, sans justesse et sans timbre, cela tient uniquement à ce que, réunis dès leur enfance autour du sanctuaire, ils y ont chanté d'une manière vicieuse et sans connaître le moyen de conduire leur voix dans toute l'étendue de ses limites naturelles au moyen du changement de registre. Nous ne croyons pas à cette prétendue disposition naturelle des peuples méridionaux pour le chant; il est possible que la douceur du climat y rende plus rares que dans le nord les affections du larynx et y augmente par suite le nombre des belles voix, mais cela n'a pas lieu dans la proportion qu'on y assigne ordinairement. En Italie et dans le midi de la France, les conservatoires, les maîtrises, étaient autrefois très multipliés; on y apprenait l'art du chant sous la direction de maîtres habiles, et la pratique du changement de registres des voix y était plus répandue. C'est là le seul motif de la supériorité des peuples méridionaux pour le chant. Quand le clergé voudra s'occuper sérieusement de l'amélioration du chant dans nos églises; quand il aura fondé dans chaque village des écoles bien dirigées, il détruira rapidement ce préjugé qui refuse à la France le don de la musique et du chant, en même temps qu'il contribuera à la gloire

de Dieu, à l'adoucissement des mœurs, à l'édification des fidèles.

On n'a pas besoin, pour l'exécution du plain-chant et de la musique chorale, de s'occuper du changement de registre chez les adultes. Chez ceux-ci, la voix de poitrine a généralement une étendue suffisante; ce sont seulement les enfants qu'il faut dresser avec soin à employer avec une égale facilité, et sans une transition brusque, la voix de poitrine et la voix de fausset. C'est ordinairement sur la note *la*, ou *si bémol*, que doit s'opérer le changement de registre. Mais, en tout cas, dès que la note la plus élevée de la voix de poitrine que peut produire un enfant devient criarde, perçante, et sort avec effort, on peut être certain que c'est sur cette note que doit avoir lieu le changement de registre. Comme pour la plupart des enfants le chant est le résultat de l'imitation, on éprouve quelque peine à leur donner l'idée de cette voix de tête, dont ils ne soupçonnent pas toujours l'existence. Il faut avec patience recommencer sans se lasser l'exercice de la vocalisation sur la gamme, les arrêtant au point où la mutation de la voix doit se faire, leur en suggérant l'idée, leur en montrant l'effet; et aussitôt qu'un des enfants a saisi ce genre de voix, il sert d'exemple aux autres, qui ne tardent pas à comprendre et à l'imiter. Il faut éviter avec soin que ce changement de la voix nuise à son égalité, à sa souplesse; on obtiendra cette union parfaite des deux registres en chantant d'abord avec lenteur, ensuite graduellement plus vite, des séries de tons qui exigent un passage fréquent de l'une à l'autre voix.

On doit enfin exercer les élèves à *diminuer ou augmenter l'intensité du son* sans en altérer la justesse. C'est par ce moyen, employé à propos et suivant que le sens des paroles ou de la musique l'indique, qu'on donne à la voix l'expression sans laquelle le chant n'a aucun caractère, ne produit aucune impression sur l'auditeur.

Bien que le chant ecclésiastique et la musique sacrée ne demandent pas cette expression passionnée, exagérée, de la musique théâtrale, il ne faut pas pour cela que la monotonie et l'uniformité remplacent la vie, le charme, la grâce qui doivent animer le chant religieux. Il y a lieu de placer, même dans le simple plain-chant, quelques inflexions modérées de la voix, de mettre en relief les bonnes notes, de chanter avec plus ou moins d'énergie; le goût et le sentiment indiqueront en quoi cette

expression consiste, et où elle doit être placée; mais si la voix n'est pas exercée à diminuer ou augmenter l'intensité du son, elle se refusera à exprimer ce que l'art prescrira à cet égard. Toutefois, on ne doit pas chercher à développer le volume de la voix avant d'en avoir corrigé les défauts et assuré la justesse : aussi, pendant longtemps, le maître doit-il faire chanter toujours à demi-voix, afin d'apercevoir jusqu'aux moindres fautes. Le moyen le plus efficace pour corriger les défauts des voix des élèves, c'est de les contrefaire et d'en montrer le ridicule. Les anciens maîtres de chant de Rome conduisaient leurs élèves dans un endroit hors la porte de Saint-Paul, où se trouve un écho; là, ils les faisaient chanter successivement et à pleine voix : l'écho répétait fidèlement, et les élèves, s'écoutant eux-mêmes, se jugeaient impartialement.

Jusqu'à présent, comme on le voit, nous faisons consister l'organisation et les premiers travaux d'une classe de chant choral dans les soins du maître et les exercices des élèves relatifs à l'éducation de la voix. C'est la partie essentielle de l'enseignement, celle qu'on ne doit jamais perdre de vue, et dont il n'est question dans presque aucune méthode de chant populaire. Choron y pensait, et c'est le seul maître qui ait su, en France, apprendre à *chanter* à des masses vocales. Ailleurs, à l'Orphéon, aux cours de la méthode Wilhem, on apprend à battre la mesure, à entonner juste, à compter des pauses, à analyser la musique, mais je nie formellement qu'on y apprenne à chanter.

Après l'éducation de la voix, il faut s'occuper de celle de l'ouïe, qui a pour objet l'intonation, et il faut en outre étudier les lois du rhythme, de la tonalité, en un mot tout ce qui forme la grammaire musicale. Il serait inutile de donner aucun détail à ce sujet, les méthodes sont très complètes sous ce rapport, rien n'y est omis, et d'ailleurs la plus simple de toutes est la meilleure. C'est au professeur à expliquer progressivement les difficultés de la science musicale et à exciter l'intérêt de ses élèves par la mise en pratique des connaissances qu'on acquiert successivement. On ne doit pas attendre que des résultats extraordinaires aient été obtenus pour conduire les élèves à l'église et leur faire exécuter quelque morceau de chant : un psaume en faux-bourdon, une antienne à la sainte Vierge, chantés dans l'église le dimanche, en présence des fidèles qui sont les pères, les frères, les parents,

les amis des exécutants, suffisent pour déterminer à jamais le goût du chant religieux dans le cœur de jeunes enfants chez lesquels les premières impressions sont souvent profondes et durables.

Pour assurer la prospérité d'une école de chant choral, il faut y faire régner un ordre parfait et y entretenir l'émulation. Dans les pays religieux, on pourrait, au lieu d'un simple cours, établir, avec l'agrément de l'évêque, une sorte de confrérie ayant pour objet spécial le chant d'église, et astreinte à quelques pratiques pieuses. On entretiendrait le zèle et l'émulation en donnant aux élèves une idée noble et élevée de l'art qu'on leur enseignerait en invitant les personnes notables, ou les autorités de la localité, à assister quelquefois aux leçons et à adresser quelques mots d'encouragement aux élèves, et surtout en ne fatigant pas trop l'esprit des enfants par l'exposition de la théorie toujours ardue pour eux, mais au contraire en donnant peu à la science et beaucoup à la pratique. Nous sommes d'avis que, partout où cela est possible, on apprenne simultanément la musique et le plain-chant, c'est-à-dire la lecture de la notation sur quatre ou sur cinq lignes, car il est inutile d'expliquer à des commençants les divers systèmes de tonalité, et de leur faire comprendre la différence qui existe entre la musique et le plain-chant, si ce n'est pour leur faire apprécier la beauté et la majesté de celui-ci.

La connaissance des premiers éléments du rhythme et de la mesure, la pratique des intonations, c'est, avec la souplesse et la pureté de la voix, tout l'abrégé de la science musicale nécessaire pour exécuter des chœurs faciles avec goût, précision et justesse.

Le choix des morceaux qu'on doit faire chanter exige beaucoup d'attention et d'expérience. Pour le plain-chant, il importe seulement d'adopter une dominante assez élevée pour correspondre à la voix commune du peuple et du clergé; nous avons dit plusieurs fois que la dominante devait être placée sur *si* bémol ou *ut*, surtout dans les pièces que le peuple peut chanter, telles que les Psaumes, Hymnes, chants des *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, etc.

Mais pour la musique, il est essentiel de n'exécuter que des morceaux bien écrits pour les voix, et par conséquent composés par des maîtres habiles. On peut différer d'opinion sur le caractère convenable à la musique d'église; on peut trouver par

exemple la musique du père Lambillote ou de l'abbé Leguillon grave, décente, religieuse : c'est là une affaire de goût sur laquelle nous ne voulons plus disputer; mais ce qu'on ne peut pas soutenir, c'est que la musique de ces auteurs soit correctement écrite, que les diverses voix y suivent une marche régulière et diatonique, que les intonations en soient faciles, que l'harmonie en soit pure. Or, en donnant cette musique barbare à exécuter à des élèves peu exercés, on leur fausse le jugement et on leur altère la voix, parce que les auteurs de ces compositions ont ignoré jusqu'aux premières règles de l'art d'écrire pour les voix. Cet art s'éteint aujourd'hui: la musique théâtrale a autorisé et admis toutes les licences, tout le dévergondage qu'il a plu aux maîtres modernes d'imaginer. Palestrina, Scarlatti, Haendel, Jomelli, riraient de pitié et détourneraient la tête à la vue des partitions modernes, même de celles qui sont écrites par les auteurs les plus renommés. Si les traditions s'effacent, si le goût se déprave, si la paresse et l'ignorance l'emportent sur la science et le travail, c'est au clergé qu'il appartient d'opposer une digue à ce torrent qui ravage l'art et menace de le détruire. Ainsi donc des faux-bourdons correctement écrits, des motets des anciens auteurs de l'école italienne ou des plus grands maîtres de l'école allemande, tel est le programme de la musique que nous recommandons de faire exécuter par les élèves d'une école de chant choral.

Nous désirons que ces simples considérations, ces réflexions pratiques, puissent être utiles à quelques personnes et faciliter l'établissement ou améliorer la direction des cours de chant religieux. Tous les prêtres ne sont pas appelés à approfondir la science du chant ecclésiastique; mais tous ont pour mission de faire chanter les louanges de Dieu d'une manière douce, suave, pleine du charme que la vraie piété répand autour d'elle; tous ont pour mission de chercher à détacher les hommes des plaisirs mondains en les initiant par avance au bonheur des élus. La musique religieuse, le chant des hymnes consacrés à Dieu, sont, qu'on n'en doute pas, un des moyens les plus efficaces pour le prêtre de remplir sa mission, en même temps qu'il répand autour de lui la joie, le calme et la paix : *Beatus populus qui scit jubilationem!*

F. Danjou.

BIOGRAPHIE.

JEAN-CHRÉTIEN-HENRI RINCK [1].

Le 7 août dernier, des chœurs de trombones placés sur la grande tour de Darmstadt faisaient entendre des chorals funèbres : l'organiste de la cour, le doyen des compositeurs de musique sacrée, un homme célèbre dans toute l'Europe, le vénérable docteur Rinck venait de mourir dans sa soixante-dix-septième année. Comme il n'y a pas un lecteur de cette *Revue* qui ne connaisse la valeur de cet artiste, et qu'il y en a peu qui n'aient admiré ses œuvres, je pense offrir un sujet plein d'intérêt en publiant sur son compte des documents puisés dans une étude approfondie des œuvres de l'artiste, et dans de longues relations amicales avec un homme dont le caractère et les qualités du cœur égalaient le talent.

M. Fétis, qui n'avait visité Rinck qu'une seule fois, dit que ce n'est pas sans émotion qu'il avait vu ce digne vieillard. Moi qui, des bords de la Méditerranée, suis allé trois fois à Darmstadt pour jouir du commerce de l'illustre organiste; moi qui ai vécu auprès de lui, dans sa famille, en y étant traité comme un fils, je viens dire quel était l'artiste, et quelles étaient les vertus domestiques, la bonté, la douceur de l'homme privé dont l'existence vient de finir.

Il était aussi impossible de connaître les œuvres de Rinck sans les admirer, que de se trouver en sa présence sans l'aimer de tout son cœur : aussi était-il aimé et vénéré jusqu'à l'adoration par ses parents, ses élèves et ses concitoyens. A la demande de quelques uns, il voulut bien écrire, en 1833, une biographie de lui-même, document rare et précieux qui est le tableau d'une vie douce et laborieuse, et qui peindra son auteur mieux qu'aucun biographe ne pourrait le faire. Je vais donc donner une traduction fidèle de l'écrit de Rinck, me permettant d'y ajouter quelques notes quand elles me paraîtront nécessaires.

Après cette traduction, je m'occuperai de l'examen critique des œuvres du compositeur, et j'ajouterai quelques détails biographiques propres à terminer le portrait commencé par lui-même.

(1) Cet article est accompagné d'un portrait dessiné et lithographié par l'auteur, M. J.-B. Laurens. (*Note du directeur.*)

AVANT-PROPOS.

La vie de chaque individu est un monde en petit; la plus simple, celle qui est le moins troublée d'orages, offre des moments partagés entre les douces affections, la reconnaissance ou les chagrins : il est à peine besoin de les faire remarquer. La simple narration que je donne ci-après du cours de ma vie, n'est qu'un exposé de ce que j'ai fait dans le cercle tranquille de mes travaux; elle est offerte comme un petit souvenir pour mes amis et pour ceux qui sont près de mon cœur.

J'aurais pu l'étendre extrêmement, surtout en y rendant compte de mes relations et de mon commerce soit épistolaire, soit personnel, avec des hommes tels que le biographe Gerber (Ern.-Louis), Zelter, Nægeli, Chladni, Natorp et autres; si je voulais dire aussi le bonheur que j'ai trouvé dans ces relations : je ne l'ai pas voulu. Leur souvenir m'est cher et sacré; et souvent lorsque je me retire dans la solitude, loin du commerce ordinaire des hommes, ils m'entourent en souvenir, et je me sens aimé et honoré par eux.

Quelques uns sont séparés maintenant de cette vie fugitive, et d'autres vivent encore; mais réunis ou séparés, les souvenirs d'amitié n'ont pas d'entraves. Il y a des affections que rien ne détruit, une reconnaissance que rien n'éteint. L'amour et la reconnaissance sont ces sentiments qu'un cœur aimant sent avec chaleur et intimité. Recevez donc de près ou de loin, vous qui vivez en m'aimant, la sincère assurance d'une affection et d'une reconnaissance qui ne finiront qu'avec mon existence, et qui remplissent mon cœur si agréablement pendant cette vie.

RINCK.

Darmstadt, mai 1833.

BIOGRAPHIE

DE

JEAN-CHRÉTIEN-HENRI RINCK (1).

Je suis né le 18 février 1770 à Elgesbourg, dans le duché de Gotha, au pied des forêts de la Thuringe; mon père et mon grand-père exerçaient depuis environ cent ans les fonctions de maître d'école dans ce pays

Je fus instruit par mon père dans les connaissances les plus utiles et les plus élémentaires, et je reçus auprès de lui, à la vérité pendant peu de temps, des leçons de langue latine, qui me furent données par un candidat de théologie.

A l'exception du chant, pour lequel je recevais des leçons en commun avec les autres écoliers de mon père, je ne reçus pas d'instruction musicale avant ma confirmation, et je quittai, à l'âge de treize ans, l'école de mon père, sans que j'eusse rien décidé sur la direction future de mes études.

Cependant mon goût pour la musique, ma jolie voix, et surtout un événement dont je vais parler, décidèrent mon père à me destiner à cet art. Un jour qu'il donnait leçon de clavecin à un jeune homme, je regardais et j'écoutais; et comme le petit morceau que mon père avait donné à jouer à son élève ne pouvait pas aller, malgré plusieurs répétitions, je demandai la permission d'exécuter le même morceau. Mon père, étonné de ma demande (car je n'avais jamais mis les doigts sur une touche), accéda à mon désir, et j'exécutai le morceau sans faute. Ce fait fixa ma destinée. Le même jour, je commençai d'apprendre les notes du clavecin, et bientôt je me mis à jouer quelques menuets de Telemann.

J'éprouvais un plaisir tout particulier lorsque, assis au clavier,

(1) J'ai déjà été invité plusieurs fois à faire insérer dans quelque journal de musique une courte notice biographique avec une liste chronologique de mes œuvres. Ma vie est si simple que je ne savais quoi dire, et que j'ai pris un grand délai pour écrire. Enfin j'ai pris sur moi la force de répondre à une prière si souvent répétée. Puisse le public, en considération du sacrifice que je m'impose, prendre la bonne volonté pour le fait!

je trouvais des tierces et des sixtes, et que je les écrivais moi-même sur le papier.

Quoique mon père fût un bon musicien, un agréable chanteur et un habile accompagnateur de la basse chiffrée, quoiqu'il pût s'exercer avec habileté dans tous les tons et varier un choral sans préparation, je ne reçus presque aucune instruction de lui, la quantité de ses occupations obligées ne lui permettant pas de s'occuper convenablement de mon éducation musicale.

La position de mon père sous le rapport pécuniaire s'étant améliorée par sa promotion à la place de maître d'école à Gera, je fus envoyé en 1784 auprès d'Abicht, maître d'école à Angelroda, et élève du célèbre Kellner, organiste à Grœfenrode. Je reçus de cet habile maître des leçons journalières, soit pour le chant, soit pour le clavier, et, dans neuf mois que je passai auprès de lui, je fis assez de progrès pour pouvoir exécuter à sa satisfaction les pièces de clavier de Fischer (1) et plusieurs sonates de Just, maître des concerts à Dessau, qui étaient alors en vogue. Je fis aussi quelques études de l'orgue, et je jouai plusieurs fois de cet instrument pendant l'office divin.

Le premier prélude d'orgue qu'Abicht me donna à étudier était de Pierre Kellner, en *ut* naturel majeur, et commençait par un solo de pédale. Je me souviens que ce prélude était écrit sur une grande feuille de papier, ce qui me faisait un plaisir extraordinaire et me flattait beaucoup, car je croyais que ce qui était écrit sur une grande feuille devait être meilleur et plus difficile que ce qui ne l'était que sur un quart de feuille. Après m'être exercé sur ce choral, je le jouai un dimanche sur l'orgue de Gera pour le morceau de sortie. J'étais encore très petit de taille alors : aussi fallut-il, pour que je pusse toucher le solo de pédale, que mon père me tînt assis, sans quoi je n'aurais pu atteindre les pédales avec mes pieds. Dans les derniers temps de mon séjour à Angelroda, je pris aussi des leçons d'harmonie, et, quoique mon instruction à cet égard fût imparfaite et défectueuse, je la poussai néanmoins assez loin pour pouvoir dans peu de temps saisir le mécanisme ordinaire des accords.

Chaque dimanche on exécutait, sous la direction de mon cher

(1) Fischer, organiste à Schmalkalden, avait été le prédécesseur et le maître de l habile organiste G. Vierling : il alla occuper pendant assez longtemps à Berlin la place de conservateur, et il y étudia le style correct de Kirnberger.

maître, de la musique d'église, dans laquelle je chantais la partie de soprano. Les auteurs de cette musique étaient Pierre et Christophe Kellner, Krebs, Wirbach, Telemann, Tag et autres Je dois beaucoup à ces exercices, car ils firent luire en moi les premières étincelles de ma propension et de mon amour pour la musique religieuse. Mon maître, qui me chérissait comme son fils, ne pensait pas que je dusse le quitter après un séjour de neuf mois seulement; mais plusieurs amis de mon père, qui m'avaient entendu jouer, lui donnèrent le conseil de me faire passer de chez Abicht, à Arnstadt, auprès de l'organiste Junghanz, où je pouvais prendre en même temps des leçons de violon et des leçons de composition. Mon père suivit les conseils de ses amis, et je fus confié à ce dernier organiste. Je ne trouvai pas dans cet homme le maître que je désirais: aussi je quittai Arnstadt après trois mois, et je me rendis auprès d'un cher oncle que je n'oublierai jamais, d'un oncle qui m'aimait d'une tendresse paternelle, en un mot du maître de chapelle Rinck, à Unterpalitz, près d'Ilmenaw. Auprès de lui, je jouissais journellement des leçons de l'excellent maître Kirchner, à Buhelohe, dans le pays de Rudolstadt. Je dois signaler publiquement la bienfaisante influence qu'eurent ses leçons sur mon éducation. Plein d'amour et de reconnaissance, je jette maintenant un regard en arrière sur mon cher oncle et sur ma chère tante. Ils reposent en paix depuis longtemps; mais mon cœur aimant conserve toujours d'eux un tendre souvenir.

Chaque matin je prenais alors ma leçon de musique, et je faisais une heure de marche pour arriver chez mon nouveau maître.

Je trouvai là encore neuf élèves qui profitaient des leçons de cet homme de mérite. Chacun mettait du zèle à faire son devoir et voulait mieux faire que les autres. Les plus beaux jours et les plus belles heures de ma vie sont celles que je passai ainsi dans le cercle de mes camarades d'alors. Le sort nous a tous séparés les uns des autres. Si par hasard quelqu'un d'eux lisait cette petite notice, qu'il pense alors à ce beau temps de notre jeunesse.

Kirchner n'était pas à la vérité un très habile joueur de clavecin ni d'orgue; mais c'était un maître consciencieux et appliqué, un homme de beaucoup d'expérience et de perspicacité dans

l'art. Il avait composé pour les églises rurales beaucoup de belle musique religieuse, quoiqu'elle ne fût pas dans le style sévère.

Je reçus les leçons de cet homme pendant un an, et je déclare publiquement que c'est pendant ce temps que j'ai mis le plus d'application dans mes études.

Chaque sonate, chaque morceau d'orgue qui m'était donné à étudier, était non seulement appris le jour suivant, mais encore copié (1). Sous la direction de mon maître, j'étudiais les compositions de C. Ph. Emm. Bach, Boccherini, J. Haydn, Graf, Just, Sterkel, etc. pour le clavecin, et celles de Pierre et Christophe Kellner, de Kittel, de Nicolaï, etc., pour l'orgue. Je continuai en même temps l'étude du chant avec un plaisir particulier. Je pense encore aux heures des leçons de chant qui avaient lieu quatre fois par semaine, et auxquelles prenaient part neuf autres élèves de mon âge, et même une partie des enfants de l'école primaire. Là, nous nous exercions avec des motets de Homilius, de Telemann, de Bach, de Rolle, de Krebs, de Grüner, de Wolff, de Weimar, avec la *Passion* de Graun et autres chefs-d'œuvre. L'étude de ces ouvrages a incontestablement beaucoup contribué à diriger mes inclinations vers la musique religieuse.

A la même époque, je fis aussi mes premiers essais dans la composition, quoique je ne susse rien encore ou à peu près des règles du contre-point. J'écrivis six chorals avec diverses basses, un prélude et une fugue. Ces premiers essais se trouvent conservés dans mes papiers.

Pendant mon séjour à Buhelohe, Kirchner reçut de Rostock la commission de désigner et de recommander un soprano pour les chœurs de cet endroit. Son choix tomba sur moi ; mais mon père voulut avant tout que mon instruction musicale fût plus avancée, et je restai avec Kirchner. Après avoir étudié pendant une année auprès de ce maître et avoir surmonté beaucoup d'obstacles, j'allai enfin à Erfurt en 1786 pour suivre les leçons du célèbre Kittel, le seul élève vivant encore sorti de l'école dirigée à Leipzick par notre immortel Séb. Bach.

Je n'étais pas alors très fort en harmonie ; ce qui suit le prouve :

(1) Rinck a conservé la plupart de ces morceaux. Pendant que je compulsais avec lui tous les cahiers de sa bibliothèque, il en passait souvent dans nos mains qui avaient été copiés par lui au temps de ses études chez ses différents maîtres. (*Note du traducteur.*)

la première fois que je fus voir Kittel, il voulut m'examiner pour savoir le degré d'instruction que je possédais, et il m'écrivit lui-même les trois notes de basse *ut*, *ré*, *mi*, en me disant d'établir dessus un contre-point à quatre parties. Quand j'eus fini mon devoir, Kittel l'examina et dit : « Les accords sont bons chacun séparément, » ils sont régulièrement transcrits; mais leur liaison est mau- » vaise. Tu as fait des suites d'octave et de quinte dans les par- » ties moyennes. Pour éviter cette faute, il faut doubler l'un ou » l'autre intervalle. »

J'avais entendu ces paroles, mais je ne les avais pas comprises, car on ne m'avait jamais parlé des suites d'intervalles défendues. Je demeurai trois ans environ auprès de Kittel, c'est-à-dire jusqu'à l'année 1789, et pendant ce temps je reçus de ce grand homme une instruction complète, théorique et pratique, pour la musique. Dès que mon cours d'harmonie fut achevé, j'écrivis sous la direction de mon maître beaucoup de chorals, tant à deux parties qu'à trois et quatre.

Les premiers exercices consistaient dans des phrases à quatre parties, dans la composition de chorals et dans des exemples d'harmonie. Par là je devais apprendre à trouver plusieurs basses pour une mélodie de choral donnée. Après que j'eus acquis une habileté passable dans cet exercice, j'arrivai à écrire des phrases à quatre parties. De même il me fallut travailler une mélodie chorale donnée avec un contre-point de note contre note, ensuite avec croches, doubles-croches, notes pointées et triolets. Plusieurs fois la mélodie était donnée dans le sens inverse, ou bien cette mélodie devait constituer la basse.

De la même manière je m'exerçai à traiter des chorals en contre-point fleuri à trois ou quatre voix. J'ai bien ainsi varié plusieurs chorals de vingt à trente manières différentes.

Après ces exercices, j'en vins à écrire en imitation à deux, trois et quatre parties, savoir : à l'unisson, à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte et à la septième. Quelquefois, dans les phrases à deux parties, ces parties devaient paraître renversées. Enfin, mon maître me mit à l'étude de la fugue.

Au commencement il donnait lui-même le thème, et l'élève devait trouver le contre-point ou contre-sujet. Il fallait travailler ce thème sévèrement, car il examinait s'il se laissait bien ren-

verser, si les différentes entrées pouvaient avoir lieu, etc., etc. Il avait coutume de dire souvent : « Celui qui n'a pas appris à travailler des phrases avec sévérité et à traiter des thèmes, aura bientôt fini d'écrire, et ses œuvres mourront avec lui ou même avant. »

Je crois devoir ajouter ici encore quelques mots sur Kittel. Il était fort et haut de taille; au moral, c'était un homme prévenant et agréable envers tout le monde, plein de bonté et de la plus parfaite loyauté dans la plus forte signification du mot.

Ce qu'il était comme professeur, le grand nombre d'élèves distingués qu'il a formés le fait savoir (Hæssler, Umbreit, Fischer, etc.). Comme organiste, son jeu était de la plus haute valeur, grandiose, médité, savant et plein de dignité. J'ai souvent fait l'observation que lorsqu'il était assis au clavier de son orgue et qu'il cherchait un thème de fugue, son front se ridait, et on pouvait alors s'attendre à voir sortir de son jeu quelque chose de solide. Ses morceaux avec changement de claviers étaient toujours excellents. Il n'était pas rare de le voir parcourir avec audace les plus surprenantes modulations; il montrait par là qu'il était un des plus grands harmonistes et des plus grands contrapuntistes de son temps. Il possédait, même encore dans sa vieillesse, beaucoup d'agilité et de dextérité dans son exécution sur les pédales. Ses préludes pour les chorals étaient ordinairement bien ordonnés et bien médités; soit qu'il prît pour thèmes quelques notes de la première ligne d'un choral ou d'autres qu'il faisait servir de contre-sujet à la mélodie du choral, il exécutait toujours savamment et avec la plus grande correction.

Dans cette manière de toucher, il possédait ses plus grandes forces, et il s'y montrait le plus habile et le plus exercé. Je n'ai jamais entendu sur l'orgue un artiste qui possédât à ce degré la science du contre-point. Les préludes de Kittel pour les chorals chantés à l'église étaient toujours sévères, pleins de dignité; ils portaient le caractère religieux, ils étaient soutenus par de fortes basses, pleines d'expression et bien choisies; il exécutait ces préludes le plus souvent à cinq et six parties dans le style le plus pur.

Je possède encore de lui un grand nombre de préludes pour chorals, qui me paraissent un peu trop longs, un livre de chorals à quatre voix, une riche collection d'exemples d'harmonie, plu-

sieurs petits préludes d'orgue en manuscrit, qui portent tous le cachet du maître et qui mériteraient d'être publiés.

Il faut que je continue à parler encore de cet homme; il faut que je dise combien il était expérimenté et combien il était habile dans l'art de l'improvisation. Un particulier d'Einsiedel vint un dimanche à l'église avec un artiste étranger (c'était un Italien) pour entendre Kittel. On le pria de toucher une fugue; mais il demanda qu'on lui en donnât le thème. Tous les deux refusèrent d'abord. Cependant l'Italien choisit pour thème les notes B, A, C, H (formant le nom de Bach, et qui signifient *si* ♭, *la*, *ut*, *si* ♮). « Je lierai ce thème, dit Kittel, avec une seconde phrase. » Et là-dessus il développa une double fugue qui jeta tous les assistants dans l'étonnement et l'admiration. Quand il eut fini de jouer ce morceau de maître, il reçut les plus grands éloges, et l'artiste italien dit : « Jamais je ne toucherai plus de l'orgue, à présent que je viens d'entendre le plus grand des maîtres sur ce sublime et divin instrument. »

Autant que je puis le savoir, Kittel ne recevait qu'un traitement de 450 francs par an, et il fallait que ce grand artiste se fatiguât du matin au soir à donner des leçons pour gagner sa vie. Ainsi était récompensé un des plus habiles organistes qui aient existé!

Kittel était né à Erfurt le 18 février 1732, et il y est mort le 9 mai 1809 dans la faiblesse de l'âge. Paix et repos soient à sa cendre! Il repose dans le cimetière de la paroisse; aucun monument ni aucune pierre n'indique la place où il a été enseveli. Son portrait, très ressemblant, est suspendu, autant qu'il m'en souvient, au buffet de l'orgue qu'il avait touché pendant tant d'années. Pendant sa vie il jouissait de la considération générale, dans toutes les classes de la société, et à sa mort il fut universellement regretté.

J'en ai dit assez sur son compte. Je reviens maintenant à ma propre histoire; je remarquerai que pendant mon séjour à Erfurt, de 1786 jusqu'à peu près vers la fin de 1789, j'assurais en grande partie mon existence en donnant des leçons. Ce ne fut que par ce moyen qu'il me fut possible d'y faire un séjour aussi long.

Je n'ai jamais reçu aucune leçon de Kittel pour le chant ni pour la musique instrumentale; cependant j'osai déjà alors faire quelques essais dans cette branche de l'art musical, et je composai

deux morceaux d'église avec accompagnement d'orchestre ; une symphonie et un motet facile avec accompagnement de clavecin furent composés à la même époque. Ce qui me servit encore, à Erfurt, à perfectionner mon éducation musicale, ce fut d'avoir de fréquentes occasions d'entendre le célèbre claveciniste et organiste Wilhem Hæssler, élève de Kittel, dont je pus entendre les concerts publics d'hiver. On y exécutait des oratorios et des cantates sous la direction du chanteur Weimar, très connu et très honoré alors.

Je me présentai dans un de ces concerts, et j'exécutai pour la première fois un concerto de Sterkel. Dans la dernière année de mon séjour à Erfurt, je fis souvent le service de Kittel à l'église, et cette circonstance ne contribua pas faiblement à me former comme organiste. A la même époque, je trouvai dans le conseiller d'état Mitzleben à Weimar un patron sincère et un protecteur de l'art. Celui-ci me fit aller fréquemment à Weimar, et me procura ainsi l'occasion d'entendre exécuter de la musique à la chapelle dirigée par Wolff, maître plein de mérite.

Un petit voyage que je fis en 1789 à Iéna, à Eisenberg, à Gera et à Altenbourg, ne fut pas sans influence sur mon éducation musicale. J'entendis à Eisenberg l'organiste de la ville Klein et l'organiste de la cour Krebs ; à Gera, je fis connaissance avec le digne Grüner, chanteur et compositeur de musique religieuse, et à Altenbourg avec les frères Krebs.

(*La fin au numéro prochain.*)

LETTRE

A

M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE*.

Bruxelles, 2 août 1846.

MONSIEUR,

Depuis quelques mois il est grand bruit de certain plain-chant harmonisé par M. Martin, dit d'*Angers*, et qu'on désigne sous le nom de *Plain-chant populaire*. Une note de M. Danjou, insérée dans le numéro 4 de la deuxième année de la *Revue de la musique religieuse*, m'avait révélé l'existence et expliqué la nature de cette nouveauté; mais quelle que soit la confiance que m'inspirent la capacité et l'expérience de ce zélé propagateur des bonnes doctrines et des saines traditions, j'ai cru devoir attendre, pour me former une opinion sur le travail de M. Martin, que j'en eusse vu quelque chose.

Bientôt après la publication de la note de M. Danjou, une polémique ardente s'engagea dans *la France musicale* entre M. l'abbé Chavée, connu par des travaux estimables concernant la linguistique, et le fondateur de la *Revue de la musique religieuse*. J'éprouvai d'autant plus de regret de voir un ecclésiastique avoir recours à des formes acerbes et hautaines pour repousser une critique modérée de l'œuvre de son ami, que ce n'est pas d'aujourd'hui que je connais M. l'abbé Chavée. J'avais peine à me persuader, en lisant les haineux articles de *la France musicale*, qu'ils fussent l'œuvre d'un prêtre que j'avais visité, quelques années auparavant, dans sa paisible cure de Florifou, petit village situé dans une belle vallée arrosée par la Sambre, non loin de Namur; car il y a loin des sentiments de bienveillance qui échauffaient alors l'âme de cet ecclésiastique, au fiel que sa plume a distillé naguère contre la personne de M. Danjou, bien plus que contre ses opinions. Personne, mieux que moi, ne peut savoir ce qu'il y avait de faux dans les renseignements fournis à M. l'abbé Chavée concernant l'exclusion de M. Danjou des

(*) Extrait de la *Revue et Gazette musicale*, n° 34, année 1846.

classes du Conservatoire : en ma qualité de professeur de composition dans cette école, j'ai été pendant seize années membre du comité d'enseignement, et aucune exclusion n'a pu être prononcée sans mon assentiment : or, c'est précisément à cette époque que M. Danjou fréquentait la classe d'orgue de M. Benoist, et rien de semblable n'est arrivé. Au surplus, le fait eût-il été vrai, on n'en aurait pu rien conclure en faveur du *plain-chant populaire* de M. Martin ; c'était l'excellence de celui-ci qu'il fallait établir pour répondre à la critique de M. Danjou : mais M. l'abbé Chavée, plus savant linguiste et phrénologue qu'habile musicien, y aura sans doute trouvé quelque difficulté.

En ce qui touche l'objet principal, c'est-à-dire, la valeur de l'œuvre de M. Martin, j'avais été forcé d'attendre qu'une occasion favorable se présentât pour que j'en pusse juger par moi-même. Plusieurs journaux en avaient fait l'éloge, mais dans un style si semblable par ses formes, que ces réclames m'avaient paru sortir de la même source. Une chose m'avait frappé pourtant dans ce qu'on y disait, à savoir, que les fidèles se joignaient au chœur de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, hommes et femmes, pour chanter *à l'unisson* (on voulait dire *à l'octave*) les mélodies harmonisées par M. Martin. Cette assertion, bien que nécessaire pour justifier le nom de *plain-chant populaire* donné par M. Martin au plain-chant parisien qu'il avait harmonisé, me semblait avoir une portée fort ridicule ; car je vous laisse imaginer, Monsieur, ce que deviendrait l'harmonie faite par six ou huit voix de basse divisées en deux parties, sous un chant exécuté par quelques centaines, ou plutôt, comme on l'a dit ; quelques milliers de voix de dessus et de ténor ! Je ne doutais pas que ce qu'on affirmait avec tant d'assurance ne fût impossible ; les renseignements que je me procurai ne tardèrent point à m'apprendre que je ne m'étais pas trompé, et que la prétendue popularité du chant de M. Martin était une pure fiction.

Enfin, je suis parvenu à me procurer un spécimen de ce chant si chaleureusement prôné dans une brochure, dont voici le titre exact : *Plain-chant populaire pour tous les offices de l'année, noté dans la voix naturelle du clergé et des fidèles, et harmonisé, d'après un nouveau procédé musical déposé, sous cachet, dans les archives de l'Institut, le 24 janvier 1846, par J. Martin d'Angers, maître de chapelle et organiste accompagnateur de la paroisse royale de*

Saint-Germain-l'Auxerrois et du collége royal de Saint-Louis. Première livraison. Spécimen de l'office du matin qui est sous presse. Paris, 20 *février* 1846. Cette brochure, dont je viens de reproduire exactement le titre avec sa ponctuation, est composée de huit pages de frontispice et d'*avis important*, et de seize pages de musique gravée, qui renferment quelques chants harmonisés à la manière de M. Martin. Ne vous arrêtez pas, Monsieur, à cette phrase singulière du titre, qui dit que le plain-chant populaire est *noté dans la voix naturelle du clergé et des fidèles*, d'où l'on pourrait conclure que la voix naturelle des comédiens et des hérétiques ou schismatiques est d'une autre espèce; nous avons d'autres curiosités à voir qui pourront nous intéresser davantage. A l'égard du *nouveau procédé musical déposé, sous cachet, dans les archives de l'Institut, le* 24 *janvier* 1846, nous verrons tout-à-l'heure ce que c'est.

Il y aurait un volume à faire sur les singularités de l'*avis important*, mais je me bornerai à quelques remarques. « Il y a quatre » cents ans (dit M. Martin), ce pays (l'Allemagne) était si pauvre » en chanteurs qu'il en recrutait en France : un homme de génie » paraît, compose des chants faciles, forme un noyau de bons » exécutants, encourage le peuple à se mêler aux choristes, et » la révolution s'opère, comme par enchantement, dans tous les » temples. » Les théologiens non prévenus seront peut-être d'avis qu'il est peu orthodoxe de faire l'éloge de l'*homme de génie* qui a séparé de l'Église une partie de la chrétienté, et de proposer à des catholiques l'exemple de Luther; mais c'est une question que je n'ai pas mission d'examiner. Si j'ai cité ce passage de l'*avis important*, c'est pour faire remarquer à M. Martin : Qu'il n'y a point d'analogie entre le culte des protestants ou autres sectes réformées et le culte catholique; les psaumes et cantiques en usage dans chaque solennité sont en petit nombre, le *cantor* ou le *magister* les enseigne aux enfants, dès l'âge le plus tendre, dans les écoles primaires, et, chaque jour, on en chante quelques uns au commencement et à la fin des leçons; enfin, le culte réformé, entièrement dépouillé de pompe et de cérémonies religieuses, laisse le peuple sans émotion et attentif aux intonations du cantor ou de l'organiste. Tout le peuple chante donc dans les temples réformés; mais il chante comme dans un concert composé d'airs populaires, assis comme dans une école ou dans une

assemblée, avec un calme parfait, sans dévotion, et sans que son imagination soit excitée par les émotions du cœur. Tout est différent dans le culte catholique : les chants y sont en très grand nombre, et très divers par la contexture et par le caractère. On ne les enseigne point au peuple dans les écoles ; pour qu'il les apprît, il faudrait qu'il en fît l'objet d'études spéciales. Les psaumes du dimanche, quelques hymnes et proses, les antiennes de la Vierge, les litanies, un petit nombre d'autres chants communs, sont à peu près tout ce qu'il peut apprendre de mémoire dans les églises ; encore est-il fort douteux qu'il ne les apprenne pas d'une manière incorrecte. D'ailleurs l'appareil imposant des cérémonies du culte catholique, et les sentiments de recueillement et de dévotion qui s'emparent des fidèles, ne leur permettent pas d'accorder toujours la même attention à l'exécution exacte du chant, telle qu'elle doit être dans un ensemble harmonisé. Concluons de là que l'idée de faire chanter tout le plain-chant des offices par le peuple n'est pas réalisable, et que ce qui est facile dans le culte protestant est impossible dans le culte catholique.

Mais ce n'est pas seulement le plain-chant simple que M. Martin veut faire chanter par les fidèles ; sa prétention va plus loin, car il veut leur faire prendre part à l'exécution de ce chant harmonisé, se persuadant qu'en cela il atteindra aux résultats obtenus par Luther. Son erreur est de croire que les psaumes et cantiques se chantent en harmonie dans les temples du culte réformé ; il paraît ignorer que ces chants sont exécutés à l'unisson et à l'octave par le peuple soutenu par l'orgue. Sans doute, dès les premiers temps de la réforme, on écrivit en contre-point simple les chants du nouveau culte, parmi lesquels se trouvaient un certain nombre de mélodies empruntées au chant romain. Nous avons les anciens recueils de Hans Walther, de Rhau, de Stolzer, de Decker, de Prœtorius, de Vulpius, de Scheidelmann et de beaucoup d'autres, dans lesquels les psaumes et cantiques de Luther sont harmonisés à quatre voix et à note contre note ; Sutzenberger a fait un travail semblable pour la Suisse protestante ; Goudimel, Louis Bourgeois, Barthélemi Beaulaigne et d'autres ont écrit les psaumes et cantiques à quatre parties, en contre-point simple, pour les temples de Genève et de France ; Corneille de Leuw et Dathenus, pour ceux de la Hollande ; Play-

ford, Harris et vingt autres, pour le culte calviniste d'Angleterre; mais tant d'efforts pour initier les populations au chant en harmonie dans les temples ont été sans résultat, et n'ont produit que des exécutions partielles dans des écoles ou dans des chapelles princières. Les intéressantes collections de Bach, de Kühnau, de Müller et de cent autres n'ont jamais servi qu'aux organistes. Partout, en Allemagne, j'ai entendu le chant à l'unisson et à l'octave accompagné par l'orgue: dans quelques localités, et pour certains chants, trois trombones placés à la tribune de l'orgue font entendre l'harmonie du choral; mais jamais le chant n'est exécuté en harmonie par les voix.

Des efforts semblables à ceux qui avaient été faits pour le chant des cultes réformés ont été tentés pour le culte catholique à diverses époques. Sans parler du Cancional polonais à 4 voix en contre-point simple, publié à Cracovie en 1625, et de l'*Epitome graduali et antiphonarii tribus vocibus*, imprimé à Cologne en 1676, nous avons sur le chant parisien les harmonisations de l'abbé Homet, à qui l'on doit aussi l'harmonie en contre-point simple du *Dies iræ* et du *Libera*, véritables chefs-d'œuvre en leur genre. Dans des temps plus rapprochés de l'époque actuelle, des entreprises du même genre et plus complètes ont été faites: la première par Perne, l'autre par Choron. Perne avait écrit à trois voix la plus grande partie de l'office sur le chant parisien; en 1806, il annonça la publication de son travail par un prospectus qui avait pour titre : *Contre-points simples sur le plain-chant parisien des offices des dimanches et fêtes principales de l'année, auxquels sont joints l'office entier pour les défunts et les faux-bourdons usités sous le chant des psaumes, antiennes, répons, proses, versets, etc., composés ou recueillis par F.-L. Perne, symphoniste de la chapelle impériale, des concerts et opéras de la cour, et membre de l'Académie impériale de musique. A Paris, chez l'auteur, rue de Latour-d'Auvergne, n° 5, in-8°.* Perne proposait aux églises de France qui suivent le chant parisien son travail par souscription : mais le monstrueux charlatanisme de notre temps n'existait point encore; on ne savait tirer parti des choses; et, malgré les essais d'un bon effet qui avaient été faits à l'église Saint-Eustache de Paris des contre-points annoncés par son prospectus, Perne ne trouva pas, je crois, une seule souscription pour son ouvrage. Je possède le manuscrit original de cette

collection, en 2 volumes in-folio ; on y remarque une harmonie pure, simple et d'une exécution facile.

Plus heureux dans la réalisation de ses projets, Choron les vit couronnés par un certain succès, à deux reprises différentes. A la demande de M. de Beaulieu, évêque de Soissons, il avait composé quelques offices en contre-point simple à trois parties sur le plain-chant de Paris ; on en fit l'essai dans la cathédrale de Soissons en 1812, et le 20 novembre de la même année, l'évêque de ce diocèse écrivit en ces termes au ministre des cultes concernant l'effet de ce genre de musique :

« MONSEIGNEUR,

» J'ai l'honneur d'envoyer à votre Excellence les réponses aux » questions contenues en sa circulaire sur l'état actuel de la li- » turgie, de la musique et du chant ecclésiastique.

» J'ai différé cet envoi, Monseigneur, par le désir de vous » rendre compte du résultat de l'essai de la méthode de M. Cho- » ron, fait en ma cathédrale aux diverses fêtes de l'Assomption.

» L'exécution a parfaitement répondu à l'attente que l'auteur » m'en avait fait concevoir ; et l'intérêt que met votre Excellence » à la réorganisation de la musique d'église me porte à entrer, à » cet égard, dans quelques détails.

» Cette méthode de chant choral consiste en un contre-point » uni à trois ou à quatre parties. Les parties de contre-point sont » exécutées par toutes les personnes qui savent le plain-chant. » Tous les élèves de mon séminaire ont été classés, à cet effet, » suivant la nature de leurs voix, en *tailles* (ténors) et en *basses-* » *tailles*, et en premier et second dessus pour les enfants.

» L'effet de ce chant est très beau. Le contraste et la régula- » rité des accords, joints à l'intensité de l'harmonie proportion- » née au grand nombre des voix, produisent un effet imposant et » majestueux. Des amateurs distingués l'ont trouvé tel, et ju- » gent cette espèce de chant plus en rapport avec l'étendue de » nos temples que ne peuvent être des motets chantés à un petit » nombre de voix dont l'effet est toujours maigre et plus ou » moins perdu dans des édifices aussi vastes.

» La méthode de M. Choron me paraît donc mériter toute l'at- » tention et l'accueil dont votre Excellence l'a déjà honorée. » Elle est de nature à contribuer efficacement à la restauration » de l'importante partie de l'art musical qui en est l'objet.

» J'ai l'honneur de vous renouveler, Monseigneur, l'hommage » de mon respect,

» *Signé* : J.-C., évêque de Soissons. »

Peu de mois après, Choron publia son travail sous ce titre : *Livre choral de Paris, contenant le chant du diocèse de Paris, écrit en contre-point simple de note contre note, à quatre parties, pour premier et second dessus, ténor et basse, par M. A. Choron, correspondant de l'Institut impérial*, etc. A Paris, chez Adrien Le Clère, imprimeur de l'archevêché, quai des Augustins, n° 55.

Tant que M. de Beaulieu fut évêque de Soissons, l'usage de ce chant harmonisé fut conservé dans son diocèse pour les fêtes solennelles; mais après lui on l'abandonna, par suite de l'indifférence qu'il y eut toujours en France pour la musique d'église. Cependant Choron, devenu directeur d'une école de musique pour laquelle il recevait une subvention du gouvernement, imagina d'employer les élèves de cette école au service de quelque chapelle. Ses propositions furent acceptées à ce même collége de Saint-Louis où M. Martin est maintenant organiste, et l'idée lui vint alors d'écrire un nouveau livre choral à l'usage de ce collége, en réduisant l'harmonie à trois voix, et plaçant le plain-chant dans le soprano, au lieu du ténor qu'il avait choisi pour son ancien livre. Choron avait très bien compris que les accords de tierce et quinte et de tierce et sixte sont les seuls qui peuvent composer une bonne harmonie sur le plain-chant, et lui conserver son caractère ; mais écrire avec pureté lui avait toujours été difficile, parce que son éducation musicale n'avait point été assez pratique. Après avoir écrit son recueil, il me le confia pour le corriger, puis le publia sous ce titre : *Liber choralis, tribus vocibus, ad usum collegii Sancti-Ludovici, complectens maximè vulgatas divini officii partes in contra-puncto simplici notæ ad notam super plano-cantu, etc., accesserunt et hymnorum varii cantus quibusque metris apti. Composuit ac disposuit Alex.-Steph. Choron, Cadomensis, academicus, variis hucusque musicis operibus, muneribusque functus. Parisiis, apud auctorem, via dicta Vaugirard*, n° 69; petit in-4°. L'excellent effet produit par ce chant harmonisé, dont l'exécution était confiée aux élèves d'élite formés par Choron, fixa bientôt l'attention de l'autorité. En 1827, le ministre de l'instruction publique fit faire des propositions à cet homme aussi zélé qu'intelligent, pour qu'il fît chanter son livre

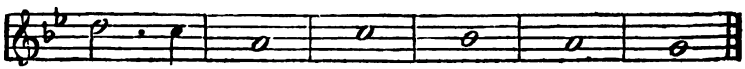
choral par ses élèves en masse: Choron accepta, bien qu'il ne lui fût accordé qu'une légère indemnité pour ses dépenses; et l'on entendit avec autant d'étonnement que d'admiration, à la Sorbonne, le plus bel ensemble choral qu'il y eut jamais en France. Mais deux ans et demi plus tard, la révolution de juillet vint anéantir à la fois et le Conservatoire de musique religieuse, et ses oratorios, et la belle musique de la Sorbonne.

Après de pareils antécédents, n'est-il pas au moins singulier d'entendre M. Martin s'écrier, comme s'il venait de faire une découverte inouïe: « A l'heure qu'il est, le simple bon sens peut » renouveler un pareil prodige (celui de Luther en Allemagne » qu'il a supposé), et c'est *à ce résultat immense* que nous donne » droit d'aspirer une combinaison musicale sans complication » aucune, comme on peut le voir par ce spécimen, et d'une » exécution excessivement facile, car les voix et l'accompagne- » ment d'orgue, fondus ensemble, ne font qu'un tout homogène, » et se prêtent un mutuel appui?

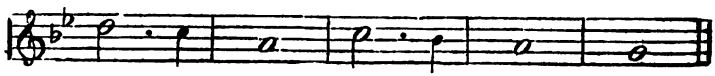
» Nous prions instamment messieurs les ecclésiastiques de » vouloir bien nous prêter leur puissant concours *dans l'œuvre* » *colossale* que nous entreprenons, et qui doit certainement » avoir les conséquences les plus favorables à l'avenir de la reli- » gion catholique en France! »

Qu'entend M. Martin par *son œuvre colossale* qui doit avoir *un résultat immense?* Serait-ce le plain-chant parisien harmonisé dans son entier? On vient de voir que cela a été déjà fait plusieurs fois, et même aussi bien qu'on pouvait le faire; ou plutôt, serait-ce l'idée de faire concourir le peuple tout entier à l'exécution de ce plain-chant harmonisé? Je crois en avoir dit assez pour démontrer que cela n'est pas possible, et que si même on parvenait, contre toute probabilité, à faire chanter, avec ensemble et justesse, la mélodie par plusieurs milliers de personnes, l'harmonie de quelques voix d'accompagnement serait à l'instant même anéantie. Enfin, l'œuvre colossale consisterait-elle dans le procédé, dans la combinaison musicale si facile imaginée par M. Martin? Hélas! il faut bien que j'en vienne à le dire, ce procédé, cette combinaison n'aboutissent qu'à construire une harmonie détestable, remplie de fausses appellations tonales, de cadences à contre-sens, de mauvaises et plates successions d'intervalles, enfin d'accords dont les parties grave et intermédiaire

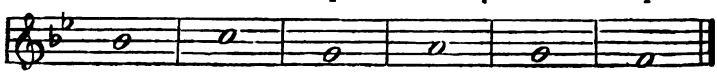
sont jetées à un si grand éloignement des voix supérieures, qu'il n'y a pas de liaison entre elles. Je vais démontrer tout cela par des exemples puisés dans le spécimen publié par M. Martin d'Angers, et je les prendrai tous dans la prose du jour de Pâques. Je ne m'occuperai pas du mauvais choix de tradition fait par lui pour le chant, dont beaucoup de passages sont altérés. Par exemple, dans le rhythme :



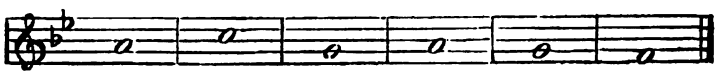
au lieu de :



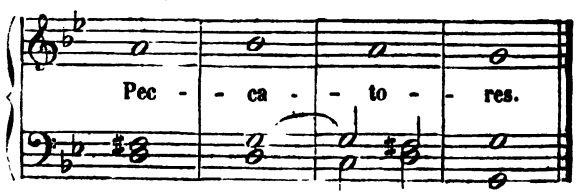
qui est le rhythme véritable;
et dans cette forme du chant qui revient à plusieurs strophes :



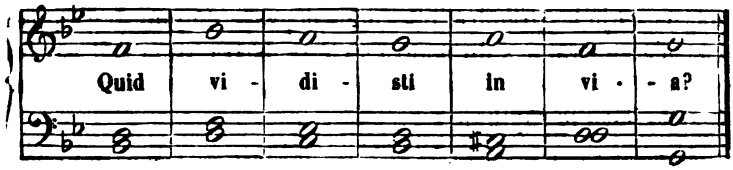
pour celle-ci qui est la bonne :



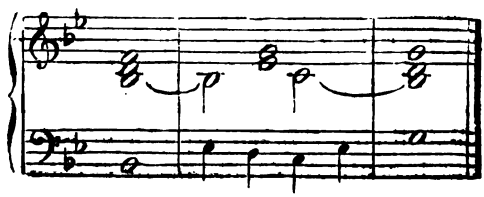
Il se peut que les livres de Saint-Germain-l'Auxerrois soient fautifs, et que M. Martin ait cru devoir les suivre. Je passe donc sur ce point. Mais il en est un sur lequel je ne puis user d'indulgence, à savoir, le contraste déraisonnable et choquant qu'il fait continuellement de la note sensible dans l'harmonie, tandis qu'il ne la fait pas lorsque la note est dans le chant avant la finale. Ainsi, après avoir fait trois ou quatre fois de suite cette harmonie :



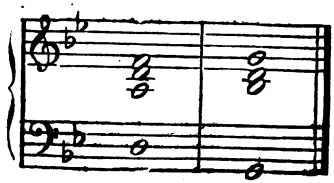
il fait entendre, à la terminaison de la quatrième strophe, cette affreuse cadence :



Où M. Martin a-t-il vu qu'un harmoniste, un organiste ancien ait jamais fait une première cadence par une note sensible annonçant un ton différent de celui de la finale, suivie immédiatement de la cadence de la finale sans note sensible au chant; de telle sorte que la note sensible harmonique de la première cadence fasse une fausse relation de quarte diminuée avec la pénultième note du chant, fausse relation qui aurait été évitée par le dièse de celle-ci, en même temps que l'intolérable succession de deux accords parfaits mineurs à la cadence finale? Sans doute, on trouve souvent dans les morceaux du premier et du second ton, chez les harmonistes anciens, les cadences sans note sensible; mais ce sont des cadences qu'on appelait *feintes*, et qui passaient par des tons analogues, et jamais des cadences parfaites, dont l'effet est affreux. Ainsi, l'on écrivait :

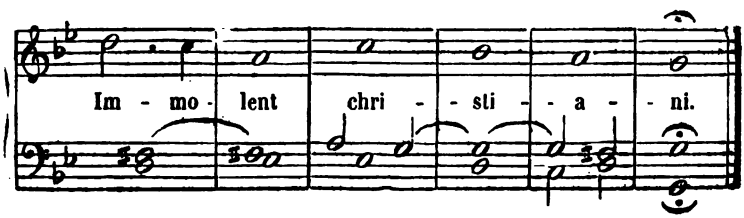


mais jamais :



Il n'y a pas de milieu : ou M. Martin veut traiter le plain-chant

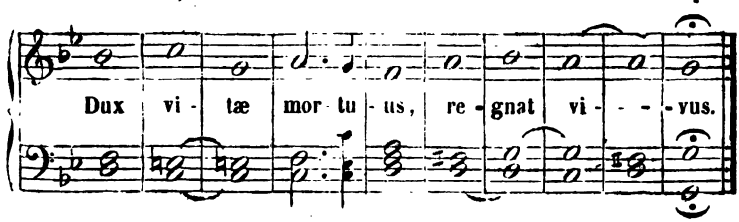
d'après certaines traditions qui excluent le demi-ton à la finale des premier et second tons, dès lors il doit employer constamment les cadences feintes ou évitées, faire disparaître le demi-ton de son harmonie, et cette harmonie doit prendre le caractère de l'ancienne tonalité rigoureuse; ou il veut faire usage de la tonalité moderne, et, dans ce cas, il faut le demi-ton dans le chant à la finale. Quel que soit, au surplus, le parti qu'il prenne, il devra surtout s'interdire de pareilles harmonies qu'il a employées sans façon :



Car des intervalles de seconde augmentée et de triton sont très mauvais pour l'intonation des voix, et ce sont des monstruosités dans du plain-chant harmonisé.

Il devra éviter ses fréquentes suites d'harmonies de sixtes par mouvement semblable, et l'usage trop répété de l'accord de quarte et sixte, car tout cela est fort plat.

Il ne devra pas multiplier, comme il le fait, les successions chromatiques qui sont difficiles d'intonation, et n'appartiennent pas à la tonalité du plain-chant. Il devra les éviter surtout dans de fausses cadences qui engendrent de mauvaises relations d'octaves diminuées, comme cette terminaison de la seconde strophe :



Enfin, il sera bon que M. Martin se persuade que, quand on écrit de pareilles choses, on fait des énormités, mais non des œuvres colossales.

Agréez, Monsieur, etc. FÉTIS père.

Notre impartialité nous fait un devoir d'insérer dans la *Revue*, après l'article de M. Fétis, la lettre que M. Martin a publiée dans la *France musicale*. On ne saurait s'exécuter de meilleur grâce et avec plus de convenance. M. Martin accueille avec une déférence qui l'honore les observations de M. Fétis; il reste bien encore au maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois quelques illusions, nous n'aurons pas la cruauté de les détruire. M. Martin est un excellent professeur, un artiste recommandable à tous égards, mais il ne sera jamais un compositeur de génie ou un réformateur du chant ecclésiastique. Les sacrifices qu'il pourra faire, et nous savons qu'il en fait, les publications qu'il entreprendra, épuiseront sa vie et sa bourse, sans le conduire bien loin dans ce chemin de la gloire où il essaie de se précipiter si violemment. Les réclames de journaux, les éloges qu'on doit à la complaisance ou à l'indifférence, sont une fumée qui s'évanouit bientôt, mais qui trouble d'abord la vue, et ne permet pas de mesurer l'espace qui sépare du but vers lequel on s'élance. Les amis réels de M. Martin, et nous avons la prétention d'être de ce nombre, s'affligent de cette ambition tardive et mal fondée.

Pour nous, nous pensons n'avoir plus à contrister M. Martin; M. Fétis vient de prononcer l'oraison funèbre du *nouveau mode de plain-chant*, et voici une lettre qui ne fera pas revivre cette prétendue invention.

A M. Fétis, maître de chapelle du roi des Belges.

MONSIEUR,

Je suis mille fois trop heureux qu'un homme de votre talent ait daigné s'occuper de *mon plain-chant populaire;* je dis *populaire*, parce que j'ai conservé le chant ecclésiastique qui, depuis des siècles, est familier aux oreilles du peuple. Je vous remercie beaucoup des excellents conseils dont abonde votre savante épître; j'en avais profité d'avance, car déjà mes amis de Paris me les avaient donnés.

Il est seulement regrettable, Monsieur, que mon œuvre ait été jugée par vous sur un simple spécimen, entaché des imperfections qui accompagnent toujours une invention nouvelle. Je parle d'*invention*, car vous ne trouverez pas mauvais, j'en suis sûr, que je revendique ce qui m'appartient, c'est-à-dire la disposition des voix, tant critiquée par M. Danjou. Personne, avant moi, n'avait harmonisé le plain-chant de cette sorte. Choron s'était d'abord servi de l'arrangement adopté, plus tard, par l'organiste de Notre-Dame; puis, comme vous me l'apprenez, Monsieur, il fit exécuter la mélodie grégorienne

par les dessus, sa seconde partie par les ténors, et la troisième par les basses.

M. Gautier, l'organiste aveugle, a cru devoir adopter ce même procédé; mais vous me permettrez de vous faire observer que le mien en diffère complétement. En effet, dans mon système, les ténors et les dessus exécutent simultanément la mélodie; les barytons et les basses font un accompagnement vocal. De cette sorte, les hommes, les femmes et les enfants sont entraînés à suivre le chant principal, qui a toujours une grande puissance et qui atteint rarement des cordes élevées. La messe de Pâques offre un diapason très étendu, mais ordinairement le chant grégorien se renferme dans des limites plus étroites. Je ne le fais pas souvent monter au *sol*, et, comme j'écris au ton des anciennes orgues, l'échelle en réalité s'arrête au *fa*. D'ailleurs, je ne veux pas que les fidèles se bornent à suivre la première partie. Quand ils les auront toutes sous les yeux, ils choisiront celle qui convient le mieux à leur genre de voix. Les personnes musiciennes serviront de moniteurs à celles qui ne le sont pas, et l'on devra s'habituer insensiblement à chanter en chœur.

Vous avez bien raison de dire, Monsieur, qu'il serait inutile d'harmoniser le plain-chant, si deux mille personnes devaient exécuter la partie principale, et cinq ou six seulement les deux autres parties.

Mais on vous a trompé quand on vous a soutenu que le peuple ne chantait pas à Saint-Germain-l'Auxerrois. Toute la paroisse serait prête à signer le contraire. Mon plus grand désir est que vous fassiez bientôt un voyage à Paris, et que j'aie l'honneur de vous voir un jour assister à nos vêpres. Alors vous serez convaincu, je l'espère, que *la popularité de mon plain-chant* n'est pas *une fiction*.

Je n'ai point la prétention d'avoir inventé des mélodies nouvelles, mais simplement une nouvelle manière d'exécuter les anciennes. Mon seul but a été de répondre aux vues élevées de Mgr l'archevêque de Paris, qui désirait que les fidèles chantassent en chœur les offices notés comme cela se pratique en Allemagne pour les cantiques.

J'ai pensé rendre un véritable service à l'Église en mettant le plain-chant à la portée de tous, en le soutenant d'une harmonie simple, facile, qui le rendît moins monotone et plus imposant.

Mon seul mérite, si mérite il y a, est d'avoir disposé les voix de manière que la mélodie domine toujours sans être trop élevée; d'avoir fondu ensemble les ténors et les sopranos pour donner l'élan aux fidèles dont les deux tiers possèdent ces genres de voix. C'est aussi le seul motif qui m'a conduit à déposer, dans les archives de l'Institut, l'explication de ce procédé dont il était bien naturel que la priorité me fût acquise.

Je sais que M. Danjou l'a traité de *vandalisme*, *au point de vue religieux*, *et de monstruosité*, *au point de vue de l'art :* mais il lui a été suffisamment prouvé que je n'avais rien détruit, bien mieux, que j'avais tout conservé le plus religieusement possible. Quant à l'effet de mon travail, n'est-il pas vrai, Monsieur, qu'il m'est impossible de le croire aussi mauvais que le dit M. Danjou, après tous les encouragements que j'ai reçus de MM. les membres de l'Institut, de la commission nommée par Mgr l'archevêque de Paris, et du public éclairé qui vient l'entendre depuis quatre mois?

Maintenant je suis loin de le croire parfait : aussi je l'améliore tous les jours.

Des critiques aussi judicieuses que la vôtre, Monsieur, sont de nature à remettre dans la bonne voie celui qui s'en serait éloigné.

Puissiez-vous trouver moins d'imperfections dans le volume qui sera publié prochainement, et dont j'aurai l'honneur de vous adresser un exemplaire. Déjà toute espèce d'accord dissonant a disparu; les notes sensibles se trouvent partout où elles sont nécessaires; la notation est encore simplifiée; les sixtes-quartes sont plus rares, et les suites de sixtes simples évitées le plus souvent possible.

Vous voyez, Monsieur, que nous sommes parfaitement d'accord sur beaucoup de points; quand vous aurez entendu, j'ose croire que nous le serons sur tous.

Quant aux altérations de la mélodie grégorienne, je ne puis être coupable, car j'ai suivi scrupuleusement la nouvelle édition du Graduel parisien, publiée il y a sept ou huit mois.

Soyez assez bon pour l'ouvrir, et vous verrez qu'on y a marqué *ti* long dans *Christiani;* qu'aux deux premières syllabes de *reconciliavit* il y a *si*, *do*, et non *la*, *do*.

Je sais, comme vous, Monsieur, que ce livre renferme beaucoup de mauvaises variantes et de rhythmes illogiques; mais, comme j'écrivais pour le diocèse de Paris, j'ai dû me conformer à ses usages.

D'ailleurs, par ce moyen, l'on évite des frais énormes de réimpression, et les fidèles qui ne savent pas la musique peuvent suivre ma transcription musicale sur les livres notés en plain-chant.

Je n'en crois pas moins, Monsieur, que l'immense travail entrepris par vous pour le diocèse de Cambrai rendra de grands services à la religion catholique. Je serai trop heureux, moi, d'avoir apporté quelques pierres à l'édifice qu'on veut bâtir.

Agréez, etc. J. MARTIN D'ANGERS.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Nous pouvons maintenant chaque mois donner d'heureuses nouvelles à nos amis, qui rendront, comme nous, grâces à la providence qui bénit nos efforts et nos travaux. Mgr l'archevêque de Rouen a bien voulu nous appeler auprès de lui le mois dernier, et agréer toutes les mesures que nous lui avons proposées pour la restauration du chant ecclésiastique dans son diocèse, et l'exécution du chant des offices dans sa cathédrale. Les mesures adoptées par Sa Grandeur sont importantes, et aucun prélat, en France, n'est jusqu'à présent entré aussi franchement et d'une manière aussi décisive dans la voie des améliorations et du progrès. Mgr Blanquart de Bailleul a décidé qu'à l'avenir tous les élèves du grand séminaire de Rouen se livreraient à l'étude suivie de la théorie et de la pratique du chant ecclésiastique, pour en faire l'application tous les dimanches à l'office de la cathédrale. Sa Grandeur a aussi fondé une maîtrise qui pourra contenir vingt enfants, lesquels, en outre d'une éducation soignée, recevront des leçons régulières de piano, d'orgue, de composition, afin de former des organistes et maîtres de chapelle pour le diocèse. Un très bel orgue d'accompagnement va être établi dans le chœur, et toutes les mesures d'organisation nécessaires au succès de cette œuvre seront exécutées. M. Charles Vervoitte, d'Aire-sur-la-Lys, actuellement maître de chapelle et professeur de l'école municipale à Boulogne-sur-Mer, est nommé maître de chapelle de la cathédrale de Rouen.

*** Au milieu des mille et une découvertes relatives à la musique religieuse que les journaux ont annoncées depuis quelque temps, nos lecteurs ont dû remarquer l'*orgue à piston*. *L'Univers religieux* en a parlé avec enthousiasme, et un prospectus répandu par milliers en a célébré les effets et les avantages. C'étaient MM. Claude frères, facteurs de Mirecourt, qui produisaient cette invention. MM. Claude ont été, pendant quinze ans, en possession de la *confiance imperturbable* du ministre des cultes; ils ont été chargés de réparer les plus belles orgues de nos cathédrales; on peut demander de leurs nouvelles à Nancy, Alby, Langres, Périgueux, Rhodez, Angers, Pamiers, Toulouse, Nevers, etc. Cependant le ministre des cultes s'est décidé à nommer une commission chargée d'examiner leur nouvelle invention, l'*orgue à piston*. Or, cette commission, composée de toutes les notabilités de la science, vient de déclarer dans son rapport que ce nouveau système d'orgue n'était que le résultat d'une profonde ignorance des premières règles de la facture et de la mécanique. Nous sommes obligé de constater ce fait, afin de faire comprendre au clergé jusqu'à quel point il doit se tenir en garde contre le charlatanisme des prospectus et les recommandations banales des journaux.

*** Les premiers résultats des travaux du jury chargé d'examiner les chants populaires sont aujourd'hui divulgués et constatés par diverses feuilles. On a

jugé toutes les partitions qui correspondaient aux trois premiers morceaux du programme, c'est-à dire environ deux cents morceaux, et sur ce nombre on a déclaré qu'il n'y avait aucune composition qui fût digne du prix.

Nous n'avons pas pris part aux travaux de ce jury, et, par conséquent, nous ne pouvons pas l'accuser d'être injuste ou trop rigoureux; mais nous craignons qu'on ne se soit généralement mépris sur la nature et le but de ce concours. A-t-on voulu trouver pour chacune des quarante-six pièces contenues dans le recueil un chef-d'œuvre de mélodie et de science tout à la fois? Ce serait là une prétention déraisonnable. Les inspirations sublimes, les créations du génie n'apparaissent pas sur la terre à jour fixe et sur invitation officielle d'un ministre; et il est fort possible que sur les dix-sept cents partitions envoyées au concours, il y en ait un certain nombre qui soient distinguées pour la forme et le fond, dignes de l'emploi que le ministre en veut faire, sans que, pour cela, on puisse les classer parmi les chefs-d'œuvre de l'art. J'ai sous les yeux un recueil de chants populaires allemands qui contient plus de mille morceaux, parmi lesquels on trouverait à peine vingt compositions réellement remarquables; cependant la plupart de ces chants sont populaires en Allemagne, et y atteignent le but que M. de Salvandy s'est proposé.

Nous ne pensons pas que le jury ait le droit de déclarer qu'il n'y a pas lieu à donner un prix; il nous semble qu'il est chargé par le ministre de désigner la meilleure partition de chaque série de pièces mises en musique, et que ses pouvoirs ne vont pas jusqu'à supprimer, par le fait, le concours. Il faut toujours un recueil de chant pour les écoles; l'excellente pensée de M. de Salvandy doit se réaliser, et on ne peut pas venir déclarer à la face de l'Europe que la France est impuissante à produire un tel recueil. On ne peut pas non plus, si le concours est nul, confier aux membres actuels du jury la composition de la musique; ce serait faire tomber sur ces artistes le soupçon d'avoir tout repoussé par des vues intéressées. Le parti le plus sensé serait, à notre avis, de se montrer moins rigoureux, de désigner au ministre les compositions qui, sans être des chefs-d'œuvre, sont cependant d'une mélodie distinguée et d'un style pur, et peuvent convenablement servir à l'exercice habituel du chant dans les écoles. Qui oserait, d'ailleurs, déterminer aujourd'hui d'une manière certaine les conditions réelles de la musique populaire? cette popularité ne dépend-elle pas de mille circonstances que le jury ne peut apprécier? Il fallait se borner à distinguer le meilleur morceau de chaque série, et laisser au temps et à la pratique le soin de prononcer un jugement définitif.

*** Nous avançons, on le reconnaît bien, la hache à la main dans le chemin que nous parcourons. Il faut détruire les obstacles, brûler les broussailles, arracher jusqu'à la racine les arbres qui ne portent que de mauvais fruits : c'est un rude travail qui ne se peut faire ni avec douceur ni avec ménagements. Notre mission est de renverser d'abord, de briser les idoles qu'on adore; plus tard, il s'agira de rebâtir un édifice, et déjà Mgr l'archevêque de Cambrai en a posé la première pierre. Mais il y a encore çà et là dans nos provinces des esprits médiocres, de prétendus artistes, qui essaient d'organiser une lutte contre nous, et de combattre nos doctrines: c'est une guerre sourde et non avouée qu'on nous fait; mais ce genre d'hostilités n'est pas le moins dangereux, et nous devons y mettre un terme. Par exemple, dans le diocèse

de Troyes, un personnage d'une médiocrité musicale complète, auteur de quelques fadaises exécutées à la cathédrale, et vantées par quelques ignorants, s'efforce en ce moment de paralyser le bien qui doit se faire à Troyes, de souffler des conseils funestes, de diminuer l'intérêt qu'on porte au chant ecclésiastique. Mgr l'évêque va rétablir à Troyes la liturgie romaine; cette décision si heureuse doit entraîner après elle des mesures importantes et prévues pour la restauration du chant religieux. Il faut de toute nécessité que Mgr l'évêque de Troyes se rallie à Mgr l'archevêque de Cambrai pour adopter une édition correcte; il faut fonder une maîtrise où l'on formera des maîtres de chapelle; il faut enseigner le chant ecclésiastique dans les deux séminaires, afin de perfectionner l'exécution du plain-chant, qui paraît grossier et barbare quand il est mal chanté. Or, le petit personnage que nous désignons suffisamment pour son diocèse essaie, par lui ou par les siens, de détourner les hommes influents de la voie où l'on veut entrer. La musique (et quelle musique! s'il s'agit de la sienne) compte maintenant un certain nombre de partisans à Troyes. Pour aujourd'hui, nous nous bornons à signaler ces manœuvres, et à avertir leur auteur que nous le traiterons avec moins de ménagements si elles continuent; nous exposerons, s'il le faut, quelque échantillon de ses œuvres musicales, afin de montrer à quel degré d'abrutissement descendent ceux qui goûtent et exaltent de telles rapsodies.

*** Nous avons examiné avec soin la nouvelle invention de M. Debain qu'on nomme *Antiphonel-Harmonium*, et qui est destinée à remplacer l'organiste par un moyen mécanique. On ne peut nier que ce mécanisme soit fort ingénieux et préférable à toutes les machines bestiales inventées depuis quelques années pour toucher l'orgue sans être musicien. Avec l'*Antiphonel* il faut jusqu'à un certain point être musicien, ou du moins connaître bien les principes du rhythme, de la mesure, les valeurs des notes; car la musique en elle-même est produite par un procédé mécanique, mais le rhythme en est déterminé par celui qui fait fonctionner ce mécanisme; ainsi l'intelligence est pour quelque chose dans cette opération.

Voici en quoi consiste le procédé de M. Debain : une planchette notée comme un cylindre est placée par l'exécutant sur un appareil qui agit directement sur le clavier; une bascule qu'on abaisse ou qu'on lève alternativement détermine le mouvement imprimé à la planchette, qui avance au fur et à mesure que la bascule est mise en jeu. On obtient par ce moyen un effet absolument semblable à celui d'un orgue à cylindre, et il paraît certain que le procédé nouveau sera moins coûteux que l'orgue à cylindre.

Voilà une machine de plus dans le monde : en résultera-t-il un progrès quelconque dans la musique religieuse? cela aidera-t-il le clergé à connaître la science du chant ecclésiastique? les organistes deviendront-ils plus instruits? les fidèles seront-ils plus édifiés? évidemment non. Nous pouvons tout au plus admettre que dans les colonies, dans les églises improvisées au milieu des peuples sauvages, les missionnaires puissent employer de tels moyens. Nous espérons que le clergé français les repoussera, et qu'il n'oubliera jamais que sa mission est de porter dans le monde la lumière, la science, la vérité et la vie. Toutes ces inventions sont la mort de l'intelligence, et nous considérons

comme un symptôme effrayant de la décadence des arts et du goût la fécondité avec laquelle on multiplie ces découvertes.

*** Nous ne pouvons passer à Lyon sans être témoin de quelque fait affligeant, ou sans recueillir quelque preuve nouvelle de l'indifférence profonde, du dédain même qu'on y nourrit à l'égard du chant ecclésiastique. Le clergé de ce diocèse semble pétrifié. Ailleurs, l'exemple de l'archevêque et de la métropole entraîne des imitateurs : à Rouen, quelques jours après la décision prise par Mgr l'archevêque de régénérer le chant de la cathédrale, les diverses fabriques de la ville se sont réunies, se sont concertées, et ont voté, d'un commun accord, des subsides pour fonder des écoles de chant religieux. A Lyon, au contraire, depuis six ans, on a sous les yeux l'exemple de la primatiale où l'office se chante avec goût, avec dignité ; personne n'en a été touché, et on continue à entendre à Saint-Nizier, Saint-Paul, Saint-Polycarpe, Saint-Pierre, Saint-François, Saint-Louis, *l'abomination de la désolation dans le lieu saint.* A Saint-Louis, l'orgue est touché d'une manière pitoyable et niaise ; à Saint-François, il y a un organiste distingué, M. Widor, mais le chant y est horrible. Partout les serpents ou ophicléides font un vacarme épouvantable. Quand donc verrons-nous la fin de ces désordres et de ce vandalisme ?

*** Nous trouvons dans le *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique* le programme des prix mis au concours par la classe des beaux-arts. La quatrième question est ainsi conçue :

« *Faire l'exposé des principes de chacun des systèmes de notation musicale, qui peuvent être ramenés à trois types principaux, savoir : les chiffres, les lettres de l'alphabet et les combinaisons de signes arbitraires ou sténographiques ;*

» *Examiner si ces systèmes sont conçus de manière à pouvoir représenter par leurs signes toute combinaison quelconque de la musique, sans laisser de doute par l'aspect de leur ensemble, ou s'ils ne sont applicables qu'à certains cas et dans certaines limites ;*

» *Démontrer l'une ou l'autre hypothèse par des exemples ;*

» *Déduire* à priori *les conséquences inévitables de la substitution d'un système quelconque de notation à celui qui est en usage, abstraction faite du mérite du système.* »

« Le prix, pour cette question, sera une médaille d'or de la valeur de six cents francs. Les mémoires doivent être écrits lisiblement en latin, français ou flamand, et seront adressés, francs de port, avant le 1er juillet 1847, à M. Quetelet, secrétaire perpétuel, à Bruxelles.

» L'Académie exige la plus grande exactitude dans les citations ; à cet effet, les auteurs auront soin d'indiquer les éditions et les pages des ouvrages qu'ils citeront.

» Les auteurs ne mettront point leurs noms à leurs mémoires, mais seulement une devise, qu'ils répéteront sur un billet cacheté renfermant leur nom et leur adresse. On n'admettra que des planches manuscrites. Ceux qui se feront connaître de quelque manière que ce soit, ainsi que ceux dont les mémoires seront remis après le terme prescrit, seront absolument exclus du concours.

» L'Académie croit devoir rappeler aux concurrents que, dès que les mémoires ont été soumis à son jugement, ils sont déposés dans ses archives, comme étant devenus sa propriété, sauf aux intéressés à en faire tirer des copies à leurs frais, s'ils le trouvent convenable, en s'adressant, à cet effet, au secrétaire perpétuel. »

Une Académie, il faut l'avouer, ne peut mieux montrer son utilité qu'en proposant la résolution de questions semblables à celle dont nous venons de donner l'énoncé; car les systèmes de notation de tout genre qu'on a proposés depuis un certain nombre d'années, et auxquels se rattachent les questions du choix de méthodes d'enseignement, ont besoin d'être enfin mûrement examinés et analysés, si l'on veut mettre un terme aux prétentions exagérées des inventeurs ou rénovateurs, et faire cesser des polémiques plus ardentes que raisonnables.

*** On nous écrit de Cambray : « Des circonstances particulières ont restreint le cadre des questions relatives au chant ecclésiastique que Mgr l'archevêque a insérées dans le programme des conférences. Ces questions sont seulement au nombre de trois, les voici :

1° *Peut-on démontrer que la question du chant ecclésiastique a une véritable importance, sous quelque point de vue qu'on l'envisage?*

2° *Qu'est-ce que le chant ecclésiastique? Connaît-on son origine, son développement, son état jusqu'à saint Ambroise?*

3° *Qu'appelle-t-on chant ambrosien et chant grégorien?*

Monseigneur ne s'est pas contenté d'indiquer la *Revue de la musique religieuse* dans le programme des livres à consulter pour résoudre ces questions. Sa Grandeur en a parlé aux quatre cents prêtres qui ont pris part aux exercices de la retraite, dans une conférence spéciale sur cette matière, et s'est exprimée d'une manière tout-à-fait conforme à vos principes; en outre, Monseigneur a fait engager spécialement tous les prêtres de la retraite à prendre un abonnement à la *Revue*. J'espère beaucoup pour l'avenir du chant ecclésiastique après des tentatives aussi sérieuses et aussi décidées »

*** Nos lecteurs se souviennent du manifeste spirituel et brillant publié l'an dernier par Mgr Fayet, et intitulé *Examen des institutions liturgiques du P. Gueranger*. Avant la publication de cet ouvrage, on s'attendait à un grand succès. Le nom et le talent si remarquable de l'auteur devaient d'ailleurs exciter vivement l'attention du clergé. Cependant ce livre ne s'est pas vendu, et on assure même que Mgr Fayet sera obligé de supporter une partie des frais de l'impression. Il nous semble que ce respectable et savant prélat doit être frappé de cet insuccès; il ne peut en accuser l'indifférence générale du clergé pour ces questions, puisque cette indifférence n'a pas existé pour les écrits de dom Gueranger ou de Mgr l'évêque de Langres. Il faut donc que Mgr d'Orléans arrive à reconnaître que ses opinions n'ont trouvé ni sympathie ni écho dans l'Église de France. Nous constatons le fait, parce que derrière les liturgies modernes que défend Mgr Fayet il y a les chants modernes qui en sont inséparables, et qu'il faudra tôt ou tard abandonner.

*** Mgr l'évêque d'Autun porte le plus vif intérêt au chant ecclésiastique, et a pris diverses mesures pour en améliorer l'exécution et en propager le

goût dans son diocèse. On se souvient que, l'an dernier, ce prélat a publié une lettre pastorale sur le chant religieux : c'était la première manifestation de ce genre qui émanait de l'autorité ecclésiastique. L'appel que Mgr d'Héricourt adressait à son clergé a été entendu ; beaucoup de prêtres sont à l'œuvre, et on ne tardera pas à voir paraître les fruits du zèle et de la bonne volonté. Malheureusement, le chant d'Autun est un mélange baroque du parisien, du byzantin, du chant des Prémontrés; et tant que subsisteront ces chants modernes, on éprouvera des obstacles presque insurmontables pour les rendre populaires, c'est-à-dire non seulement pour faire chanter par les fidèles les parties de l'office qu'ils peuvent graver dans leur mémoire, mais surtout pour faire aimer et goûter les autres parties du chant.

*** La maîtrise de la cathédrale de Rouen va être, comme nous l'avons dit, réorganisée de manière à admettre vingt enfants qu'on formera spécialement à la pratique de l'orgue et de la composition, sans négliger leur instruction littéraire. Si nos lecteurs connaissaient quelques enfants doués d'une très belle voix, de dispositions précoces pour l'étude de la musique, nous les prions de nous le faire savoir; car nous accueillerions volontiers, pour les présenter à Mgr l'archevêque de Rouen, ceux qui nous seraient désignés. On peut nous écrire à ce sujet.

*** M. Lefébure-Wely vient de publier chez madame Canaux trois offertoires dédiés à M. Ambroise Thomas. Ces nouvelles compositions de l'organiste de Saint-Roch révèlent un progrès réel, et nous sommes heureux de le constater. A travers beaucoup de futilités, de passages d'un goût équivoque, de rhythmes déplacés sur l'orgue, on remarque cependant une tendance sérieuse, un emploi intelligent de la partie de pédales, et l'usage plus fréquent du style lié. Il est certain pour nous que si M. Lefébure voulait se livrer à des études fortes et profondes ; s'il voulait sortir du cercle de la musique moderne dans lequel on l'a enfermé dès son enfance ; s'il voulait se nourrir des chefs-d'œuvre des anciennes écoles, des créations de Palestrina, Marcello, Haendel, Bach, non pour copier leur manière, mais pour réformer sa science ; si M. Lefébure voulait tout cela, à son âge, avec ses ressources d'exécution, avec sa connaissance de l'instrument, il deviendrait l'honneur de l'école d'orgue française.

*** Nous avons sous les yeux la partition d'une messe que M. Beaulieu de Niort a fait exécuter à Paris dans l'église Saint-Eustache. Cette composition est très remarquable, et nous regrettons que le temps nous ait manqué pour en rendre compte. Nous consacrerons prochainement à cet ouvrage un article détaillé.

*** On va mettre en vente 40 Études pour piano de M. Boely. Nous faisons un devoir de conscience à tous ceux de nos abonnés qui touchent le piano ou l'orgue de se procurer cet excellent ouvrage, en vente chez M. Blanchet.

*** On va mettre sous presse l'ouvrage de Jumilhac intitulé : *la Science et la Pratique du plain-chant.* Ce traité, ainsi que nous l'avons annoncé, va être réimprimé par les soins de MM. Leclerc et Nisard. On peut souscrire chez M. Blanchet; le prix est de 22 fr. net, un beau volume in-4°.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.

DES ORIGINES

DU PLAIN-CHANT

OU CHANT ECCLÉSIASTIQUE,

DE SES PHASES,
DE SA CONSTITUTION DÉFINITIVE DANS L'ÉGLISE CATHOLIQUE ET ROMAINE,
DE SES ALTÉRATIONS, DES ENTREPRISES FORMÉES POUR SA RESTAURATION,
ET DES SOURCES OU IL FAUT PUISER POUR L'OPÉRER.

(Sixième article.)

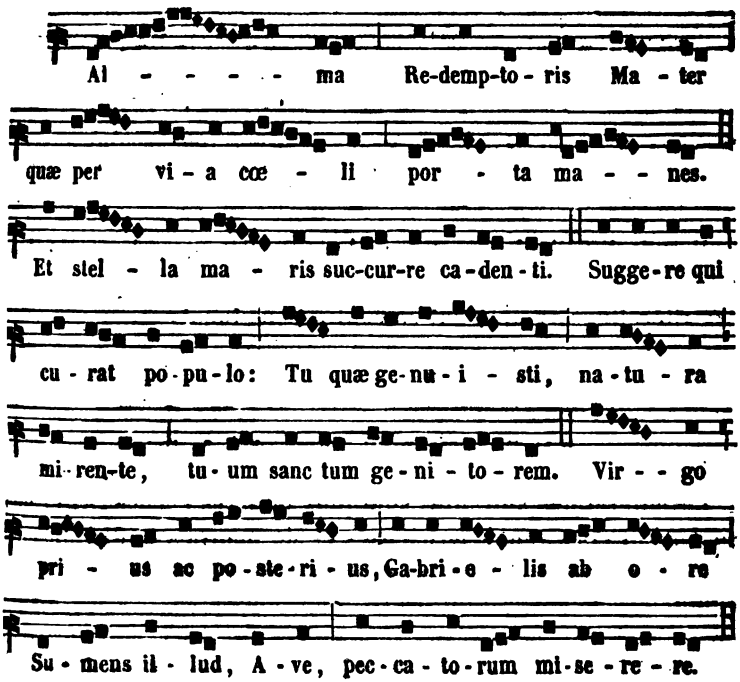
J'ai dit, dans le cinquième article de ce travail (1), que je me livrerais dans celui-ci à l'examen des antiennes et des chants communs en continuant la comparaison des anciens manuscrits et des éditions. Je crois devoir commencer par les antiennes de la Vierge qui se chantent après dans le cours de l'année, parce que ces chants sont connus de tout le monde. Bien des personnes savent cependant qu'elles ont l'habitude de les chanter d'une manière plus ou moins altérée, ou même dans des tonalités absolument mauvaises; j'en rétablirai ici les formes pures et primitives.

La première de ces antiennes est, comme on sait, l'*Alma Redemptoris*, qui se chante depuis le samedi avant le premier dimanche de l'Avent jusqu'à la Purification. Le beau bréviaire noté du Vatican, pl. XXXIX, G. 19, in-fol. m°; celui de la Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 355; l'*Antiphonale vetus* d'Oxford, n° 752,

(1) Voy. la *Revue de la musique religieuse*, 2e année, n° 7, p. 237.

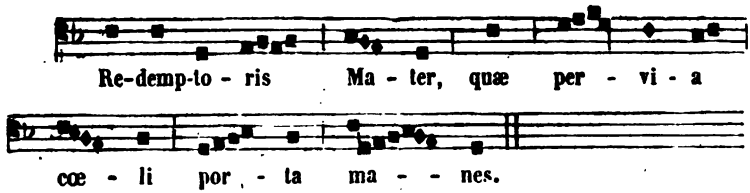
110; celui de la Bibliothèque de Bruxelles, n° 155, et celui du XIIIe siècle qui m'appartient, m'en ont fourni des leçons identiques ainsi que des autres antiennes de la Vierge. Tout porte à croire que le chant de l'*Alma Redemptoris* a été composé originairement dans le treizième mode transporté à l'octave inférieure; car, dans ce mode, tous les intervalles sont naturels, et les demi-tons sont à leur place sans additions de dièse, de bémol ou de bécarre; en un mot, cette tonalité est exactement celle de notre ton d'*ut* majeur. Originairement, l'antienne aurait donc été écrite de cette manière:

Cependant tous les antiphonaires et vespéraux manuscrits notés en plain-chant des XIIIe, XIVe et XVe siècles ont ce chant transposé dans le cinquième ton avec un bémol à la clef, ou placé près de la note, et toutes les éditions de la Belgique, de l'Italie et de l'Allemagne, les ont suivis en cela. Guidetti lui-même a noté de cette manière l'*Alma Redemptoris* dans son *Directorium chori* (page CLXI); mais les éditions de l'antiphonaire romain publiées à Paris chez les Ballard, ont le chant dans le cinquième ton transposé qui, précisément, correspond à l'ancien treizième mode. Je me serais vraisemblablement conformé à l'usage beaucoup plus général des autres éditions et des manuscrits notés en plain-chant, si je n'avais considéré : 1° que le chant est trop haut pour la plupart des chœurs dans le cinquième ton, tandis qu'il est dans la voix naturelle des basses et des ténors, si on le rétablit dans le treizième mode; 2° qu'en l'écrivant dans ce mode, on n'a point à changer de clef, tandis qu'il faut nécessairement en changer pour le chant des paroles *Tu quæ genuisti*, si on écrit l'antienne dans le cinquième ton. Cela établi, voici le chant de l'*Alma* tel qu'il existe dans les anciens manuscrits saxons et lombards:

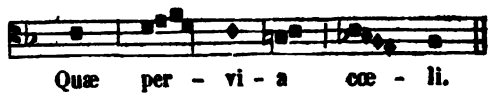


La leçon la plus correcte de ce chant est celle que Guidetti a donnée dans son *Directorium chori;* les différences qu'on y remarque avec l'ancienne leçon des manuscrits que je viens de donner consistent dans la prosodie, qui n'est point observée dans le plain-chant romain primitif, ainsi que je l'ai dit dans l'article précédent, et qui a occasionné beaucoup de changements dans les éditions publiées après le concile de Trente. Par exemple, sur les paroles *Surgere qui curat populo*, au lieu de la forme du chant qu'on voit ci-dessus, Guidetti donne cette leçon :

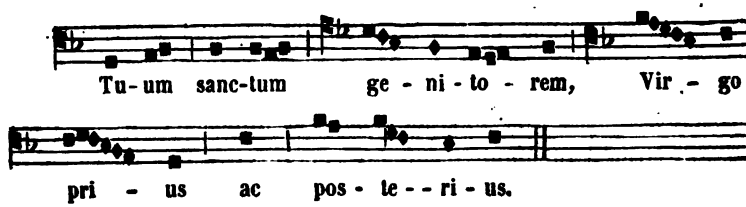
Les altérations sont beaucoup plus nombreuses et plus capricieuses dans les éditions françaises, belges et allemandes. En voici quelques unes des plus remarquables. Dans les éditions d'Anvers on lit ces variantes :



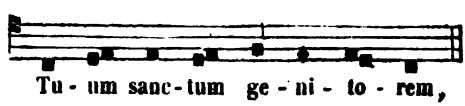
Il était difficile de dénaturer plus complétement le chant primitif; cependant les éditions de Liége, où l'on fait entrer toutes ces altérations, y ajoutent ce contre-sens tonal:



Les altérations suivantes sont plus bizarres encore, car, non seulement elles sont capricieuses et de mauvais goût, mais au lieu d'une tonalité régulière, elles en font une mixte et surabondante:



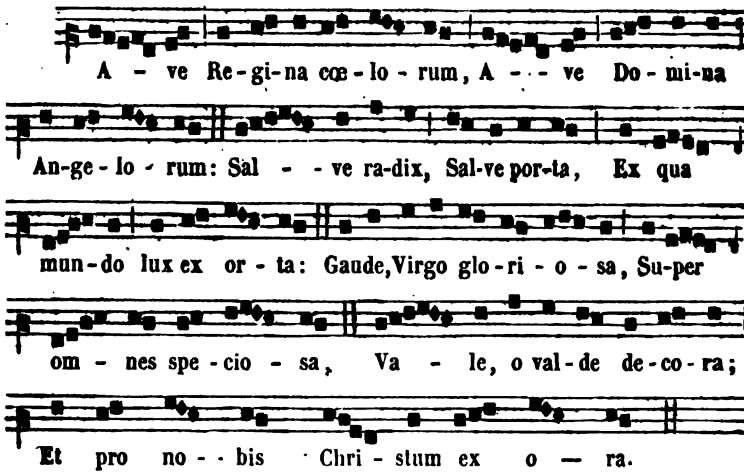
Par la forme donnée au chant sur *genitorem*, l'étendue des notes de l'antienne est d'une octave et une quarte, ce qui constitue l'altération la plus considérable qu'on puisse faire de la tonalité. Dans ce qui suit, il n'était pas possible d'anéantir plus complétement le caractère de la mélodie primitive. Si nous rapprochons maintenant cette forme incroyable donnée au chant de *tuum sanctum genitorem* de celle qui se trouve dans l'édition de l'antiphonaire romain publié par Nivers:



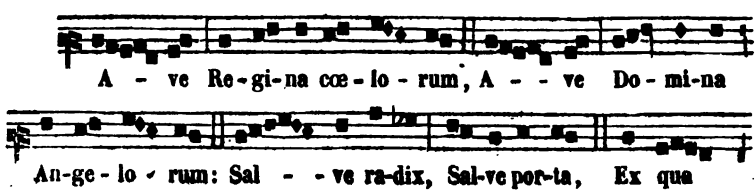
nous aurons la mesure de l'espèce de démence où se sont laissé entraîner les réformateurs du chant romain. Je pourrais accumuler les citations de ce genre, en puisant dans les premières éditions venues, car toutes diffèrent par quelque endroit : je ne crois pas exagérer en disant que je pourrais choisir au hasard cent éditions de l'antiphonaire, et y puiser cent versions du même chant dans lesquelles il y aurait des différences plus ou moins sensibles, des altérations du chant primitif plus ou moins répréhensibles. C'est un curieux spectacle que celui de toutes ces versions capricieuses ; on se demande ce qu'ont pu avoir en vue les chantres et les éditeurs qui ont pris tant de soin pour dénaturer le chant ancien, toujours si beau, si convenable pour l'expression des paroles ! Sans doute bien des copistes ignorants ont glissé dans les manuscrits des notes fausses par inadvertance ; mais ce n'est pas à cette cause qu'on peut attribuer les multitudes de variantes qui ont perdu les bonnes traditions du chant romain : il est évident que chacun a voulu y mettre du sien, corriger, ajouter, retrancher, comme si, abstraction faite même de l'incontestable supériorité du chant ancien, l'unité liturgique n'aurait pas dû être respectée. Il n'est presque pas un morceau de chant romain imprimé dans les graduels et antiphonaires qui ne fasse naître ces réflexions. L'antienne *Ave Regina cœlorum* va nous fournir de nouveaux faits curieux à ce sujet.

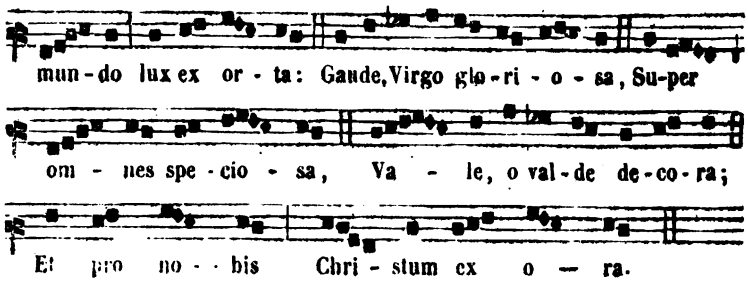
Les plus anciens manuscrits à notation lombarde ou saxonne n'ont, on le sait, aucun signe de clef, de dièse, de bémol ou de bécarre. J'ai fait connaître, dans un travail spécial sur ces notations, qui sera bientôt publié, comment on reconnaît le ton dans ces systèmes par certains types de tonalité, par la finale et par la dominante. Dans les manuscrits des temps postérieurs, les lettres A, B, D, F, G, placées au commencement des chants, dispensent de tout tâtonnement à ce sujet ; il en est de même à l'égard de ceux dans lesquels une ou deux lignes de couleur différente lèvent tous les doutes ; enfin, dans les plus modernes, les signes sont disposés sur un nombre plus ou moins considérable de lignes, au commencement desquelles on trouve une lettre servant de clef. Or, dans les uns comme dans les autres, j'ai trouvé l'antienne *Ave Regina cœlorum* notée avec la finale à la lettre C (*ut*), ou sur la ligne colorée qui répond à cette lettre. A l'égard des manuscrits notés en plain-chant ancien, ils ont ce morceau écrit

avec la clef d'*ut* sur la deuxième. Tous m'ont d'ailleurs fourni des leçons identiques de l'antienne, comme je la donne ici :



Je prie le lecteur de m'accorder ici son attention, car il s'agit d'un fait important. Telle qu'elle est notée dans cet exemple, l'antienne est du quatorzième ton, le seul dans lequel les demi-tons sont à leur place naturelle et sans aucun signe d'altération. Or, en transportant cette antienne dans le sixième mode, comme l'a fait Guidetti dans le *Directorium chori* (page CLXII), il est évident qu'il aurait dû mettre partout le bémol à la quarte supérieure de la finale ; c'est en effet de cette manière que l'antienne se chante à Rome. On pourrait croire qu'il a considéré ce demi-ton comme sous-entendu, suivant l'usage établi, et qu'il a cru inutile de l'écrire ; mais il n'en est point ainsi, car il l'écrit quelquefois par exception, d'où l'on doit conclure qu'il n'a pas voulu qu'on le chantât là où il ne l'a pas placé. Voici comme il a noté ce chant :



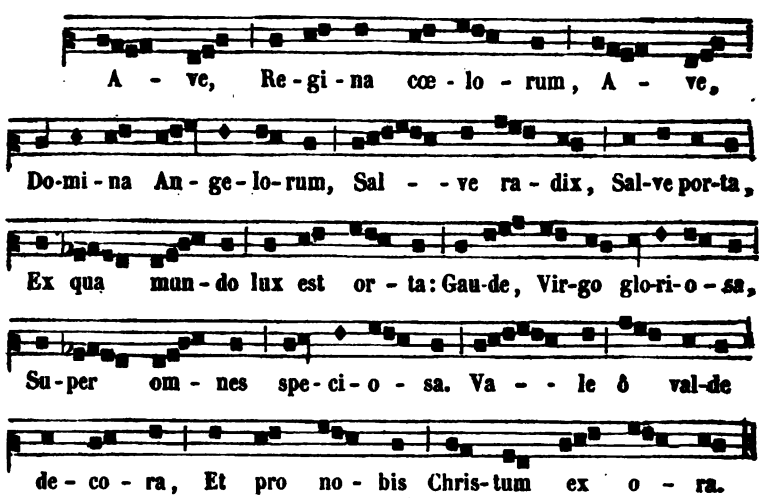


Il faut l'avouer, dans ces affreuses relations de triton si multipliées, dans ce combat continuel de sentiment de deux tons différents, il est bien difficile de reconnaître le beau chant si naturel dont je viens de donner la leçon d'après les manuscrits. L'incertitude et l'erreur où Guidetti, homme très savant d'ailleurs, s'est laissé entraîner comme tant d'autres concernant la manière d'écrire les anciens chants dans certains tons, n'ont pas d'autre cause que la substitution qui se fit dans le moyen-âge des huit tons usuels du plain-chant aux quatorze modes provenant des sept échelles naturelles (1). Si les écolâtres et les chantres qui ont transporté les chants du neuvième mode dans le premier ton, ceux du dixième dans le second, ceux du treizième dans le cinquième et ceux du quatorzième dans le sixième, avaient bien compris que les demi-tons naturels des quatorze modes devaient se trouver dans les transpositions qu'ils faisaient des chants, et conséquemment qu'il fallait les représenter par des signes, nous ne verrions pas tant d'incertitude et d'erreur sur ce sujet chez les auteurs et les chantres des temps modernes. Malheureusement les notations saxonnes et lombardes, qui, pendant plus de six cents ans, furent à peu près les seules dont on se servît pour les livres de chœur, n'admettent aucun signe caractéristique du ton ou du demi-ton, en sorte que lorsque la notation usuelle du plain-chant fut substituée à ces anciens systèmes, il n'existait plus que des traditions incertaines et corrompues, et qu'on ne sut pas distinguer les chants transportés du neuvième mode dans le premier d'avec ceux qui avaient été

(1) Voy. ma *Méthode élémentaire de plain-chant, à l'usage des séminaires, des chantres et des organistes.* Paris, 1843, Mme Ve Canaux, in-8 (p. 11 et suiv.).

composés dans celui-ci, ceux du dixième d'avec ceux du second, ceux du treizième d'avec ceux du cinquième, enfin ceux du quatorzième d'avec ceux du sixième. Pour faire cesser toute confusion, il faudrait rétablir les chants dans leurs modes primitifs, et dès lors serait donnée la démonstration la plus évidente de la théorie de l'emploi du demi-ton dans le plain-chant que j'ai développée amplement dans cette *Revue*, et seraient renversées à tout jamais les pauvretés qu'on a opposées à cette théorie.

J'ignore où Nivers a puisé la tradition de la vraie tonalité de l'antienne dont je m'occupe en ce moment, mais l'*Ave Regina cœlorum* est noté, dans ses éditions de l'antiphonaire romain, avec la clef d'*ut* de la seconde ligne, et conséquemment dans le quatorzième mode (1). On ne peut croire qu'il ait puisé à la source des anciens manuscrits, car il a dénaturé ce beau chant par une multitude d'altérations et de changements que rien n'autorise. Voici sa version, qui est celle de toutes les éditions du chant romain publiées en France à l'imitation de la sienne :



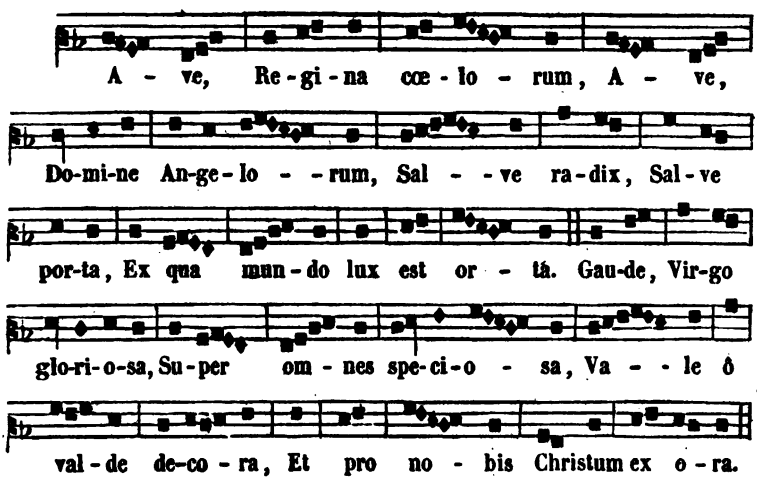
Sans parler de la sécheresse des formes du chant sur les mots *cœlorum* et *Domina angelorum*, comparées aux formes onctueuses de l'ancien chant, est-il croyable qu'on ait imaginé une dégradation de ce chant telle qu'on la voit dans l'antiphonaire de Ni-

(1) *Antiphonarium romanum*, etc. Parisiis, apud Christ. Ballard, 1701, in-4° (p. 10 et 11).

vers sur les mots *Salve radix, salve porta; Gaude Virgo gloriosa; O valde decora?* Ces altérations, pas plus que celles de la tonalité, sur les mots *Ex qua* et *super* ne sauraient être justifiées par aucun motif.

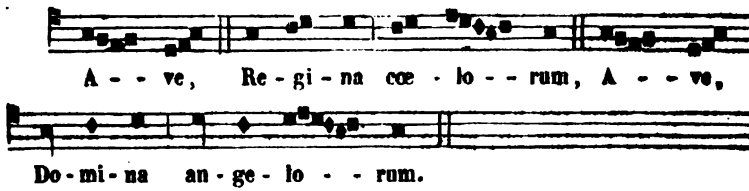
Que si je compare l'antienne dont il s'agit avec le chant qui se trouve dans les éditions de Tilman Susato, de Plantin, de Moretus, de Verdussen, et en général dans toutes celles des diocèses de Malines et de Liége dont on se sert non seulement en Belgique, mais dans le nord de la France, j'y trouverai bien d'autres altérations.

Voici comment l'*Ave Regina cœlorum* est noté dans tous ces antiphonaires :



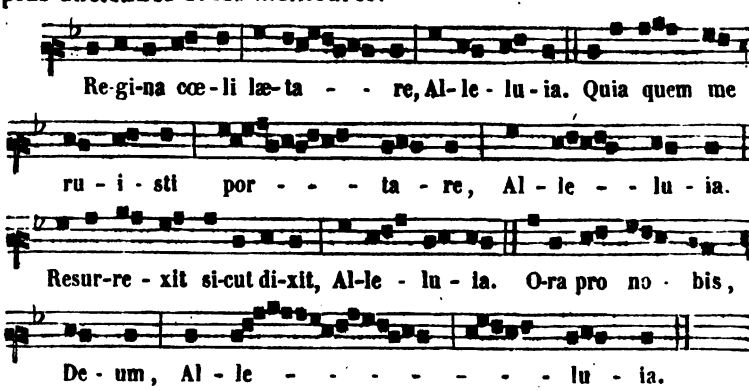
On ne peut s'expliquer, à l'examen de cette tradition de l'antienne, comment ceux qui l'ont notée de cette manière n'ont pas vu qu'elle ne répond à aucun ton du plain-chant; car ils lui ont ôté partout le demi-ton caractéristique pour lui substituer l'intervalle d'un ton, et au ton, dont l'intervalle est nécessaire et naturel, ils ont substitué un demi-ton étranger à la tonalité. Cependant quelques milliers de personnes ont chanté l'antienne de cette manière depuis des siècles sans qu'une observation ait été faite contre cette anomalie; et, ce qu'il y a de plus bizarre, c'est qu'un ecclésiastique du diocèse de Gand s'est persuadé que cette forme répond au sixième ton, et que, dans l'édition du vespéral qu'il a publiée en 1835 pour l'usage de ce diocèse, il a

donné l'antienne comme étant du sixième ton transposé (1), en la notant de cette manière :



Il serait trop long de remarquer toutes les altérations des formes primitives du chant qui sont accumulées dans ces diverses traditions, et qui le dénaturent au point de le rendre méconnaissable. Je les ai mises sous les yeux des lecteurs afin qu'ils puissent les comparer, les analyser et acquérir la conviction de la vérité inattaquable que nous avons énoncée, lorsque nous avons dit que toutes les traditions, toutes les éditions du chant romain sont contradictoires entre elles et plus ou moins capricieuses, qu'elles sont toutes enfin des dégénérations du chant primitif, dont la supériorité est évidente sous tous les rapports.

Continuons la démonstration de cette vérité par l'examen de l'antienne *Regina cœli*, qui se chante depuis le Samedi-Saint jusqu'à la Pentecôte. Les manuscrits s'accordent avec les éditions pour placer ce chant dans le cinquième ton, qui convient en effet à la contexture de la mélodie et aux voix de ténor et de basse (2). Voici ce chant, tel qu'il m'est fourni par les sources les plus anciennes et les meilleures.



(1) *Vesperale seu Antiphonale romanum juxta breviarium.* Gandæ, 1835, gr. in-8° (p. 552).

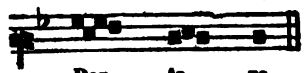
(2) Quelques Antiphonaires et Vespéraux indiquent ce morceau comme étant

Remarquez d'abord comme la première phrase (*Regina cœli lætare*) est bien faite, simple, onctueuse et complète, et comme le premier *alleluia* qui l'achève participe bien de son caractère. Voyez ensuite comme la tonalité tout entière du morceau est étalée avec majesté sur les paroles *Quia quem meruisti portare*, et comme le second *alleluia*, qui complète cette belle phrase, prend aussi une forme plus riche que le premier. Quel élan de joie sur le *Resurrexit!* puis comme ces quatre notes simples et vigoureuses, sans aucun ornement, expriment bien, sur *Sicut dixit*, la parole éternelle! Et enfin avec quelle grâce la forme du troisième *alleluia* est diversifiée! Voyez ensuite comme la mélodie change de caractère sur ces paroles: *Ora pro nobis Deum;* comme elle devient suppliante, et quel est le sentiment humble exprimé par la réunion des deux demi-tons sur le mot *nobis!* A ce sentiment si bien rendu, voyez ensuite succéder les accents de la jubilation dans le splendide *alleluia* qui termine l'antienne! La variété de formes des quatre *alleluia*, le goût, le bon sens qui y préside et la progression dans leur développement mériteraient seuls notre admiration, lors même que l'antienne entière ne serait pas d'une perfection si achevée. Bien des opinions ont été émises sur l'ancien plain-chant romain; cependant bien peu de personnes l'ont assez étudié pour en connaître le mérite et les beautés.

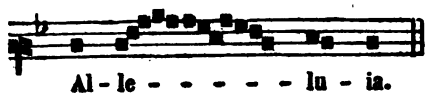
Voyons maintenant ce que le travail moderne a voulu mettre dans cette œuvre si belle que je viens d'analyser. Guidetti, placé sous l'influence de l'opinion de son maître Palestrina, à savoir que la restauration du plain-chant devait consister à lui donner toute la simplicité possible et à le débarrasser des longues suites de notes, s'est attaché à réaliser cette pensée, notamment dans l'antienne *Regina cœli lætare;* ce qui, pour le dire en passant, prouve que le savant abbé Baini a mal jugé le travail de Guidetti lorsqu'il a avancé qu'il ne contient que ce qui est dans les manuscrits, contrairement à ce que Guidetti déclare lui-même avoir fait, dans sa préface du *Directorium chori*. Il suffit de la plus simple comparaison de ce directoire avec les manuscrits anciens pour acquérir la preuve que Baini s'est trompé et qu'il n'a pas fait

du sixième ton; mais c'est évidemment une erreur, car la dominante est à la quinte supérieure de la finale, et le progrès du chant est constamment vers cette dominante.

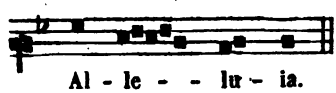
cette vérification. Par exemple, dominé par son parti pris de simplification, qu'a fait Guidetti sur le mot *portare*, dans l'antienne dont il s'agit? il a réduit le chant à cette forme sèche et roide :



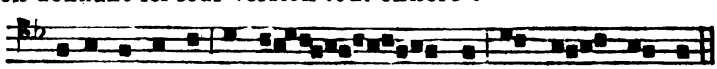
et par ce changement il a fait disparaître l'ampleur développée dans le chant original depuis les paroles *Quia quem meruisti*. De même, il a ôté quelque chose de la solennité du dernier *alleluia*, en le réduisant ainsi :

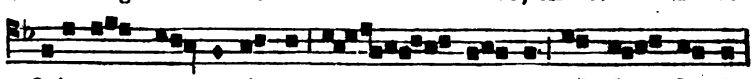


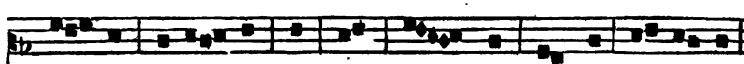
Du reste, il a aussi dénaturé le second *alleluia*, et lui a donné quelque chose de terne, en l'écrivant de cette manière :

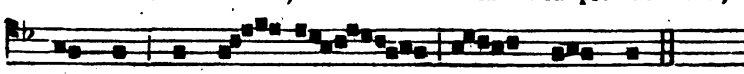


Les anciens éditeurs français, et d'après eux Nivers et ses successeurs, ont fait exactement le contraire de Guidetti, car ils ont augmenté le nombre des notes, altéré la variété des formes, si bien établie dans le chant original, et substitué des choses plates et de mauvais goût à l'élégance de celui-ci. Je ne puis faire connaître ce qu'ils ont fait pour dénaturer ce beau chant qu'en donnant ici leur version tout entière :



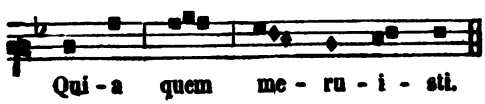




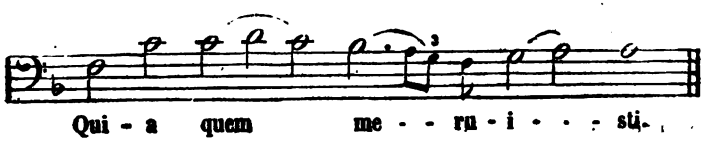


Ces éditeurs commencent par ôter les deux notes liées sur *cœli*, qui donnent du moelleux à la phrase, et ils rendent ce commencement d'autant plus sec, qu'ils le font suivre de la longue série de notes du mot *lætare*, qu'ils copient de celle qui se trouve dans le chant original sur *portare:* par cette répétition du même passage, ils détruisent la variété et tombent dans la monotonie. En liant deux notes sur la première syllabe du premier *alleluia*, et deux autres sur la troisième syllabe, ils ôtent la grâce naturelle de ce passage. Le changement du rhythme musical sur le mot *meruisti* est occasionné par celui de la prosodie. A l'égard du second *alleluia*, il n'est personne qui ne soit en état de voir que toutes ces notes liées par intervalles de secondes donnent une forme plate, en comparaison de celle du chant original. Il en est de même du troisième *alleluia*, qui est un modèle d'élégance dans le chant ancien, et dont la forme est fastidieuse dans les éditions françaises. La note ajoutée dans ces éditions sur la deuxième syllabe de *nobis* gâte toute la beauté de ce chant. Enfin les belles proportions qui, dans le chant original, se développent progressivement, sont anéanties par ces additions de notes semées partout, sans discernement et sans goût.

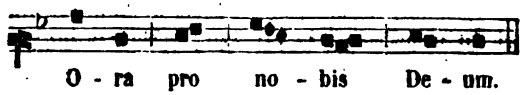
Parlerai-je des éditeurs d'Anvers et de Liége? Ceux-là ont fait de la touchante prière du chant romain une petite pièce guillerette fort curieuse; car à l'égalité majestueuse des notes de ce chant, ils ont substitué en plusieurs endroits des suites en semibrèves qui, comme je l'ai dit dans l'article précédent, s'exécutaient autrefois dans un mouvement plus ou moins rapide. Ainsi, dans le chant de *Quia quem meruisti*, tous ces éditeurs font :



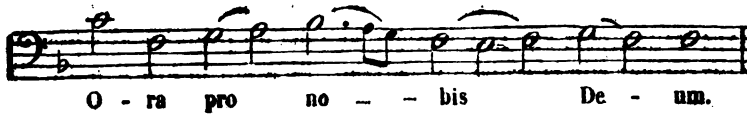
Ce qui correspond à



Au chant si plein d'onction des paroles *Ora pro nobis Deum*, ils ont substitué celui-ci :

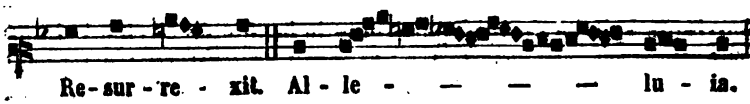


C'est-à-dire

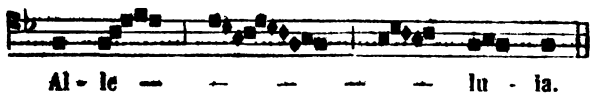


Et ainsi de plusieurs autres passages.

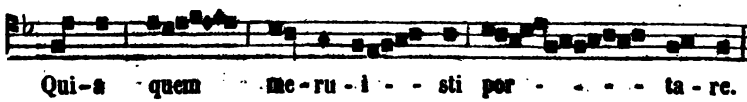
Les éditeurs qui ont publié des livres de chant romain pour l'usage des diocèses de Gand et de Tournay ont introduit quelques variantes dans les ornements, et y ont placé des demi-tons de fantaisie, par exemple, dans ces passages :



L'*Antiphonale romanum*, imprimé à Poitiers en 1692, donne une autre leçon non moins bizarre de ce dernier *alleluia*, et dans lequel le chant primitif n'est pas moins défiguré; voici cet *alleluia :*



Je citerai encore, comme une des mille altérations du chant qui semblent se disputer la palme du ridicule, ce passage qu'on trouve dans l'*Antiphonarium romanum*, imprimé à Douai en 1639 :



Cet article est déjà trop étendu pour que je puisse m'y livrer

à l'examen de la forme primitive de l'antienne *Salve Regina* et des nombreuses altérations qui la défigurent dans la plupart des éditions du chant romain. Cette antienne seule exigerait de très longs développements, et l'étendue considérable de mon travail me fait désirer d'arriver promptement à l'analyse des *Kyrie* et autres chants du Graduel, avant d'aborder les difficultés des hymnes.

FÉTIS père.

BIOGRAPHIE

DE

JEAN-CHRÉTIEN-HENRI RINCK.

(Suite et fin.)

Au mois de septembre 1789, je quittai Erfurt pour retourner à la maison paternelle. La séparation de mon maître bien aimé, de mes très chers et jeunes amis Fischer (1), Umbreit (2), devenu plus tard organiste à Sonnenborn, près Gotha; Nehrlich (3), Kapp (4), des écoliers et des écolières que j'avais à Erfurt, leur séparation, dis-je, me fit beaucoup de chagrin. Cependant je me rendis volontiers au désir de mon excellent père, car il avait le projet de m'envoyer à Gœttingen, en 1790, pour me placer pen-

(1) M.-G. Fischer, organiste à l'église du prêche, directeur et maître de la musique du séminaire d'Erfurt, un des plus grands, s'il n'était le plus grand contrapuntiste de notre époque, mourut dans cette ville en 1829, ne pouvant plus remplir ses fonctions d'organiste, à cause de l'état grave de maladie qui l'en empêchait depuis plusieurs années avant sa mort. — La *Revue* a publié l'année dernière deux pièces d'orgue de cet excellent compositeur.

(*Note du directeur.*)

(2) K.-G. Umbreit, placé de bonne heure comme professeur et organiste à Sonnenborn près Gotha, abandonna plus tard cette place pour vivre, comme homme privé, à Rehestadt, son pays natal, situé non loin d'Arnstadt. Ses compositions pour l'orgue portent le cachet de la profondeur; ses vingt-quatre chorals avec basses variées, ainsi que son *Livre-Choral* à 4 voix, dénotent en lui un habile harmoniste. Il est mort le 28 avril 1829.

(3) Nehrlich, né à Erfurt, vint dans sa jeunesse à Hambourg comme soprano, et il eut l'avantage de profiter des leçons de Ch.-Ph.-Emm. Bach. A son retour, il en reçut de Hæssler pour le clavecin, et étudia le contre-point avec Kittel. On a gravé de lui deux cahiers de variations pour le clavecin, travaillées avec richesse et solidité. Plus tard, il se rendit à Moscou; et, comme je l'ai appris, il est mort à Hambourg depuis plusieurs années, à son retour dans sa patrie.

(4) Kapp était aussi élève de Kittel et de Hæssler; il touchait bien l'orgue et le clavecin; il était, de plus, excellent chanteur. Il fut par la suite, autant que j'ai pu le savoir, placé comme organiste à Minden en Prusse, et il mourut à la fleur de l'âge. Plusieurs compositions de lui, tant pour l'orgue que pour le clavecin, ont été publiées par la gravure.

dant un an auprès de Forkel, qui faisait un cours public de musique; mais le ciel en décida autrement : la place d'organiste de la ville à Giessen devint vacante, et elle me fut accordée. Je m'y rendis sur-le-champ, et je trouvai chez le professeur, conseiller de cour, docteur Hezel, un digne ami et un protecteur des arts. Je dus recevoir une heureuse influence du commerce d'un homme versé dans toutes les connaissances humaines.

En 1790, je fus installé, comme organiste de la ville, à Giessen, avec un traitement annuel de 50 florins (environ 107 francs). Mes obligations étaient de toucher l'orgue six fois par semaine et de donner une leçon de chant aux enfants de l'école pendant deux heures et demie.

Avant de prendre possession de ma place, je fis un voyage de Giessen à Marburg, et j'y fis connaissance avec le chanteur Koch, élève de Kittel. Je vins ensuite de là à Berlenbourg, puis, je fis une visite au comte de Wittgenstein, résidant dans la ville de ce nom, où je donnai un concert sur l'orgue. Après ce concert, la famille du comte me fit la proposition de demeurer à son service comme maître de clavecin de la comtesse; mais je m'étais déjà présenté pour la place d'organiste à Giessen, et je ne pus accepter cette offre.

De là, je me rendis à Dillenbourg, à Herborn et à Wetzlar. Je fis pendant ce voyage la connaissance du claveciniste Enslin, du fameux facteur d'instruments Greiner, et de Chrysologus Heimes, organiste du couvent des franciscains.

Comme mon mince traitement à Giessen ne pouvait suffire pour satisfaire aux premières nécessités de la vie, il me fallut gagner ce qui me manquait en donnant des leçons particulières et en faisant des copies d'écritures pour un avocat. Cependant, des difficultés d'une autre nature me chagrinaient plus que cette gêne pécuniaire; cette position était une barrière placée sur la route pour retarder mes progrès dans l'art; je n'avais jamais aucune occasion d'entendre les chefs-d'œuvre les plus importants de nos maîtres, ni de voir aucun d'eux. Bien plus, pendant un séjour de quinze années à Giessen, je n'eus qu'une seule fois le bonheur de tenir une partition dans les mains; c'était celle du *Requiem* de Mozart; je la dévorai avec une ardeur sauvage, et je fus accablé de tristesse quand il fallut la rendre.

J'étais de plus condamné par le sort à toucher pendant quinze

ans un orgue très mauvais, dont le clavier manquait d'étendue et qui était dépourvu de pédales. Cette circonstance nuisit beaucoup au talent que j'aurais dû acquérir comme organiste; cependant mon pur amour de l'art me faisait passer une partie de la nuit à une mauvaise épinette sur laquelle j'étudiais des compositions d'orgue ou de clavecin de Sébastien Bach, de son fils Emmanuel, de Mozart, de Haydn, de Clementi, de Kozelue et autres. A cette époque, c'est-à-dire en 1790, j'écrivis entre autres compositions : 1° une cantate funèbre sur la mort du landgrave de Hesse, Louis IX, avec orchestre; elle fut exécutée dans l'église de la ville, à Giessen; 2° une cantate pour la Pentecôte avec accompagnement d'orchestre, qui fut exécutée dans l'église du château; 3° plusieurs chœurs et un motet funèbre; 4° deux quatuors pour clavecin, violons et violoncelle; 5° trois concertos de clavecin; 6° plusieurs cahiers de variations, partie pour le clavecin seul, partie avec accompagnement de violon et violoncelle; 7° beaucoup de petites chansons avec accompagnement de clavecin, et de plus encore une grande quantité de compositions pour l'orgue; 8° dans l'année 1804, je composai une grande cantate avec accompagnement d'un fort orchestre; malheureusement j'en ai perdu la partition; 9° trois sextuors pour clavecin, un cor, une clarinette, violons, viola et violoncelle obligé; 10° plusieurs trios pour violons, alto et violoncelle; 11° plusieurs sonates de clavecin avec violon ou flûte et violoncelle. Ces compositions existent encore dans mes papiers.

Dans l'année 1792, après une épreuve préalable subie devant les surintendants Bechtold, Ouvrier et Schülz, j'obtins à la fois la troisième place de maître d'école, en 1793 celle de maître d'écriture, et en 1805 je fus encore chargé de celle de maître de musique au collége de Giessen. Par là ma position financière fut améliorée (1).

Mais pendant les guerres de la révolution française, dont les ravages s'étendirent jusqu'à Giessen, il fallut souvent donner quartier à des soldats, et j'eus à subir de rudes épreuves; mais n'en parlons plus.

(1) Rinck avait une écriture égale, ferme, pleine, élégante, en un mot une belle écriture; sa copie de musique présentait les mêmes qualités. Par l'effet des habitudes d'économie de sa jeunesse, il ne s'est jamais servi que de papier gris très commun qu'il réglait avec une patte pour la musique. (*N. du trad.*)

Je ne dois pas oublier de mentionner que déjà, en 1804, mon gracieux prince avait augmenté mon traitement comme organiste.

Le professeur et docteur Hezel, venu de Giessen à Dorpat, et mort depuis quelques années, m'avait fait appeler pour être directeur de la musique et organiste de l'Université; mais je n'eus pas d'égard à cette invitation à cause de relations de famille que je ne voulais pas rompre. En revanche, je fus appelé en 1805 à Darmstadt pour y occuper la place d'organiste de la ville, ainsi que celle de chanteur et de maître de musique au collége du grand-duc. Je fus aussi nommé examinateur des candidats des écoles normales primaires de la province de Starkenbourg et membre de la chapelle du grand-duc. En 1815, j'échangeai la place d'organiste de la ville contre celle d'organiste de la cour, et, en 1817, je fus nommé musicien titulaire de la chambre du grand-duc.

Ainsi s'établit peu à peu, par la bienveillance de feu S. A. R. le grand-duc Louis Ier, grand connaisseur et zélé protecteur de l'art, cette sphère d'activité dans laquelle je vis encore à présent.

Après avoir entendu des œuvres si remarquables de nos plus grands maîtres de toute l'Europe, après avoir joui du commerce des hommes les plus éminents de ma profession, je dois mentionner parmi eux feu le conseiller intime abbé Vogler (1), qui passa les dernières années de sa vie à Darmstadt, où il est enseveli; le maître de chapelle Wagner, homme plein de mé-

(1) J'ai entendu plusieurs fois Vogler sur l'orgue. Les morceaux qu'il exécuta dans un concert auquel j'étais présent étaient les suivants : 1° Variations pour le clavecin sur une marche suédoise en *mi* naturel majeur, de sa propre composition : si je ne me trompe, elles ont été gravées à Stockholm; 2° un Choral du mode dorique; 3° un Concerto de flûte; 4° un Adagio dans le style fleuri; 5° *Promenade sur le Rhin*, avec l'intervention d'un orage et du tonnerre; 6° une très savante Fugue bien conduite.

Le jeu de Vogler était grandiose, élevé, plein d'effet, et on restait ébahi en l'entendant jouer dans le style sévère; ses mélanges de registres étaient toujours très bons, et démontraient la connaissance profonde qu'il avait de la facture de l'orgue. La conversation de Vogler était extrêmement instructive et savante. Il avait le caractère méfiant envers ceux qu'il ne connaissait pas intimement; mais il était cordial et confiant envers ceux qu'il savait être des hommes d'honneur. J'ai joui de son amitié à un haut degré, et je n'oublierai jamais les heures que j'ai passées près de lui. Je le vis encore peu de jours

rite, mort depuis plusieurs années; le docteur Godefroy Weber, procureur-général, vivant encore (1); M. le conseiller André, à Offenbach, et Schnyder von Wartensa, à Francfort-sur-le-Mein. Je pourrais nommer ici beaucoup d'autres hommes dont la connaissance avantageuse n'a pas été sans influence sur le perfectionnement de mon éducation musicale; mais qu'il me suffise de dire que ce qui a aussi puissamment contribué à épurer mon goût et à augmenter mes connaissances a été l'avantage d'entendre un service de musique religieuse aussi célèbre et aussi distingué que celui de la chapelle du grand-duc.

Les leçons publiques et particulières que je donne pour l'orgue, le contre-point, l'harmonie, à des élèves de la ville ou à des étrangers, le service de l'orgue à la chapelle de la cour, et la création de nouveaux morceaux de musique dans mes moments de loisir, forment les occupations de mon existence actuelle.

Une disposition et un goût personnels, ma première éducation et des circonstances inévitables aussi ont conduit mes inclinations vers la composition de la musique religieuse, et c'est sous cette impulsion que se sont produits peu à peu tant d'ouvrages en grande partie publiés.

La quantité et la diversité d'affaires de ma profession, qui pesaient sans cesse sur moi, m'ont empêché d'entreprendre autant que je l'aurais désiré des voyages d'art spéciaux; mais je ne laissai pas échapper le temps des vacances sans me donner le délassement d'aller visiter quelques artistes et quelques amis de l'art.

En 1820, je fis une visite à mes chers frères et sœurs, à mon cher cousin Louis Rinck, maître du chant à Unterpolitz, près d'Ilmenau, et à mes autres très chers parents de la Thuringe. Dans ce voyage, je fis connaissance avec le maître de chapelle Henkel, à Fulda; avec le chef d'orchestre Romberg, avec le maître de chapelle Schade, à Gotha; avec le conseiller Kuppe, à

avant sa mort; le choral fut l'objet de notre entretien, pendant lequel il me présenta du papier réglé avec prière de lui écrire une mélodie dans le mode lydien. Je l'écrivis. Dès qu'il l'eut examiné, il me dit : « Si vous revenez, je vous en écrirai une. » Mais je ne le revis plus, car, trois jours après, une apoplexie avait mis fin à une vie aussi active.

(1) Ce célèbre théoricien est mort au mois de novembre 1839, à l'âge de soixante ans. (*Note du traducteur.*)

Meidingen. Je vis à Würzbourg M. le professeur Frœlich, le célèbre joueur de flûte Dulon, mort depuis, et le maître de chapelle Kuffner. J'eus le regret de ne pas rencontrer le chef d'orchestre Witt, qui était absent.

En 1824, j'allai voir feu mon ami Simrock, à Bonn; je fis aussi la connaissance du procureur Anschutz, de Coblentz, qui était un pianiste fort distingué. A Cologne, je fis une visite à M. Breidenstein, professeur de musique.

En 1827, je me rendis à Heidelberg pour y voir le professeur et conseiller intime Dr Thibaut. Je passai plusieurs heures délicieuses auprès de cet homme si distingué comme savant, comme professeur, comme protecteur et comme adorateur de la vraie musique religieuse. Je fus non seulement étonné de sa riche collection des œuvres des plus célèbres maîtres de l'ancienne école d'Italie, de Flandre et d'Allemagne, mais encore de la Société musicale qu'il avait fondée, dont il était directeur, et où j'entendis diverses compositions de Palestrina, de Lotti, de Scarlatti, de Durante, de Valotti, etc.; cette musique, exécutée avec intelligence et avec la plus grande précision, me jeta dans un véritable ravissement.

Dans le même voyage, je fis la connaissance du maître de chapelle Ritter à Manheim, du maître de chapelle Frei, mort depuis peu, et de Schulz, organiste de la cour.

En 1830, j'entrepris un voyage à Trèves dans le but de voir mon ancien élève l'abbé Mainzer. Je reçus de lui et de tous les amis de l'art un accueil si amical, que je regarde les jours que je passai parmi eux comme des plus beaux de ma vie.

En 1831, je fus nommé membre honoraire de la Société hollandaise établie à Amsterdam pour le progrès de l'art musical.

Une famille heureuse, de nombreux amis, et diverses preuves que les travaux que j'ai accomplis jusqu'ici ne sont pas demeurés sans influence, forment le bonheur de mon existence, et me font désirer sincèrement, à l'âge de soixante-trois ans où je suis arrivé, de vivre encore longtemps pour moi et pour les autres, comme un serviteur dévoué de cet art serein qui aura fourni, suivant mes facultés, un revers poétique au côté sérieux de la vie.

Les vœux modestes du grand artiste furent remplis jusqu'au printemps de l'année 1841. Voici ce qu'il m'écrivait le 24 mai : « Depuis quelques mois je n'étais pas bien portant ; des vertiges, » des maux de tête et une certaine lassitude m'empêchaient à » peu près de rien faire : les médecins appellent cette maladie » *la grippe*. Dieu soit loué, je vais mieux ; par le beau temps » qu'il fait, je me promène journellement, et ma santé s'amé- » liore. »

Cette prétendue *grippe* était évidemment une fausse désignation donnée par convenance à une première et faible attaque de paralysie. Rinck reprit bien son travail, mais il fut obligé d'y consacrer beaucoup moins de temps. Ses doigts restèrent roides pour toujours. Au mois de septembre de cette année 1841, il joua bien encore de l'orgue ; mais ce ne fut que par amitié et complaisance pour moi, car il éprouvait bien de la peine à presser les touches du clavier. Ce fut certainement la dernière fois que l'instrument dont il avait été roi sonnait sous ses doigts. Il allait bien aussi à la promenade, mais appuyé sur le bras de quelqu'un de sa famille et de ses amis : c'est ainsi que nous sommes allés une fois au cimetière voir le tombeau de l'abbé Vogler, son prédécesseur dans les fonctions d'organiste de la cour. Nous allions aussi à la forêt et au belvédère de Ludwigsée, sa promenade favorite. Tout le monde saluait avec respect ce digne vieillard, et quand on s'arrêtait, il commençait par dire : « *Das ist ein Franzose, ein grosser Freund!* » et j'étais bien heureux de cette présentation.

Nous passions ordinairement la matinée à feuilleter ses papiers et sa nombreuse collection de musique. Il n'y avait pas de cahier qui ne fût l'occasion d'une observation ou de quelque narration instructive. Une œuvre de Kittel nous étant passée dans les mains, Rinck me confirma que son maître découvrait à la vue des élèves le portrait de Séb. Bach couvert par un rideau, les jours où il était content de leur travail. Lorsqu'un de ces élèves avait montré un mérite exceptionnel, et Rinck était dans ce cas, il leur faisait un cadeau. A ce titre, Rinck avait reçu de son maître deux compositions autographes de J.-S. Bach : l'une d'elles m'a été transmise par celui qui l'avait si bien méritée, comme témoignage d'amitié ; c'est le choral *Sei gegrüsset, Jesus gütig* avec onze variations. Ce précieux manuscrit est encadré,

et figure dans mon salon comme une relique dans sa châsse.

A la même époque, Rinck se rendait encore aux séances musicales qui avaient lieu dans diverses réunions. Il m'a accompagné au théâtre Grand-Ducal.

Une autre fois nous avons écouté et analysé, pour ainsi dire, à l'écart l'oratorio de Handel, *Judas Macchabeus*, répété par le *Dilettante-Verein*. Le directeur de cette Société, Charles Mangold, ayant eu la bonté d'organiser une petite séance musicale à mon intention, Rinck m'y accompagna. Après avoir entendu une grande partie du *Requiem* de Cherubini et le *Miserere* de Leo à deux chœurs, nous nous sentîmes sympathiquement émus jusqu'aux larmes, dès le début d'une fugue de S. Bach qui enveloppe un choral; c'est le morceau final du motet : *Ich lass dich nicht*. Nous voulûmes tous les deux emporter la partition de ce sublime fragment pour la relire et la copier. Rinck en avait déjà écrit une page, lorsqu'il se souvint d'avoir depuis longtemps ce morceau dans sa collection; alors je continuai seul la copie.

Un an après, retournant à la maison de mon vénérable ami, sa domestique me dit en ouvrant la porte : « *Herr Rinck ist unwohl* (M. Rinck n'est pas bien). » Il venait d'être atteint d'une seconde attaque. Cependant il fut bientôt hors de danger; mais il avait perdu cette fois la faculté de marcher seul, même dans son appartement, et sa main droite était inapte à écrire un seul mot. Heureusement ses facultés intellectuelles étaient intactes; il ruminait des idées musicales qu'il avait le plus grand regret de ne pouvoir écrire, car il estimait plus ces idées que toutes celles qu'il avait écrites auparavant. Il prenait le plus grand intérêt à m'entendre à son piano où je passai mon temps, quittant le clavier pour prendre le crayon et tracer toujours de nouveaux traits devant cette belle et douce figure qui posait devant moi. C'est en transportant sur la pierre une des pages d'album crayonnées alors qu'il m'a été permis d'offrir aux abonnés de cette *Revue* une image ressemblante de l'excellent Rinck. Les lignes que vient d'écrire son élève, l'abbé Mainzer, disent ce que j'éprouvais près de lui : *Je prenais plaisir à contempler sa noble physionomie et sa longue chevelure aussi blanche que la neige; je me repaissais de cette angélique bonté, de cette aimable simplicité de son cœur, qui rayonnaient dans chaque regard de son œil bleu et se révélaient dans l'expression candide de son sourire; je n'aurais pu dire ce que*

j'admirais, ce que j'aimais davantage de son caractère ou de son talent.

Ne pouvant plus exécuter lui-même aucune musique, il prenait un plaisir d'autant plus grand à en entendre jouer par les autres. Je lui chantais des chansons françaises, des airs de nos vieux opéras, des noëls provençaux; je lui exhibais toutes les curiosités musicales que le répertoire des anciens calvecinistes ou organistes pouvait m'offrir, puis beaucoup de Bach, de Handel et de lui-même. Souvent, au début du morceau, il m'interrompait en s'écriant : « *Gut! Schœn! vom wem?* (bon! beau! de qui?). » Il arrivait souvent que ses exclamations admiratives et ses questions s'appliquaient à un morceau de sa composition dont il avait perdu le souvenir; et lorsque je lui répondais : « *Von Ihnen* (de vous), » il riait, tout confus de s'être proclamé si bon et si beau. Ce qui le mettait aussi en grosse gaieté, c'était l'audition de quelque composition de nos organistes français contemporains; leurs offertoires en style de pas redoublé le faisaient rire de bien bon cœur, quoiqu'il ne fût ni méchant, ni même malin.

En 1844, son état de maladie n'avait pas changé; seulement son regard et son sourire avaient pris quelque chose de si bon, qu'on croyait voir une tête d'enfant souriant doucement à sa mère. Nous passions encore de longues heures entre sa fenêtre et son piano : sa pipe qu'il laissait toujours s'éteindre, notre conversation pleine d'affection, et la musique que j'exécutais, lui procuraient de douces distractions : plusieurs fois il me serrait la main et la baisait en pleurant. Je citerai encore un trait qui fera connaître sa bienveillance à mon égard : un jour que j'étais à son piano, il me revint à la mémoire et sous les doigts plusieurs morceaux du *Don Juan* de Mozart; arrivé au duo : *Reich mir die Hand* (*La ci darem la mano*), que je savais parfaitement par cœur, il fut si enchanté qu'il me le fit répéter. Depuis ce moment, il fallait non seulement lui redire souvent le duetto favori, mais encore le dire pour toutes les personnes qui venaient à la maison, et auxquelles il ne manquait jamais de parler du duetto. Excellent homme! combien il en est peu qui lui ressemblent! Pourquoi est-il mort?.....

Toute la Société de chant de Darmstadt, tout le Gymnase, tous ses amis ont formé son cortége funèbre. Ceux dont l'amitié ingénieuse n'avait jamais laissé échapper une seule occasion de

fêter l'illustre artiste par des cadeaux, par des chants, par des vers, par des inscriptions commémoratives, par une foule de manières que ces bons Allemands savent mieux trouver que nous, eux dont les mœurs domestiques sont si douces, tous ceux qui, pendant vingt-cinq ans, s'étaient réunis pour embellir de temps en temps une des journées de Rinck, étaient, le 7 août à six heures du soir, autour de sa tombe, et se servant des paroles que Hotty adressait à son père qu'il venait de perdre, ils disaient en chœur harmonieux :

Selig alle, die im Herrn entschliefen ! etc.

« Heureux ceux qui meurent dans le Seigneur ! Heureux toi » aussi, notre père ! Les anges t'ont apporté une couronne, ils » t'ont appelé, et tu es allé te reposer en Dieu. Tu planes main- » tenant au-dessus des millions d'étoiles ; tu as perdu de vue » cette poignée de poussière qu'on appelle la terre ; ton âme » flotte au milieu de mille soleils, et tu contemples la face de » Dieu ; tu vois le livre du monde fermé ; tu bois, altéré, à la » source de vie, et ton regard devient pur comme le ciel, etc. »

Aujourd'hui donc que la postérité est venue pour Rinck, il faut juger ses œuvres et sa valeur dans les différentes branches de l'art qu'il a parcourues. Comme professeur et écrivain didactique, les innombrables et excellents élèves qu'il a formés, sa dernière méthode d'orgue (*Anleitung zum Orgel spiel*), publiée à Darmstadt en 1838 et 1839, et le bel ouvrage sur la modulation, *Praktische Ausweichungs-Schule*, op. 99, qu'il dédia au Conservatoire de Paris, témoignent d'une science complète, profonde et exposée avec une admirable clarté. La méthode d'orgue eut un tel succès et fut si tôt épuisée (1), qu'il fallut immédiatement en publier une seconde édition. Dans l'*École pratique de la modulation*, toutes les modulations possibles sont présentées dans des exemples où il est fait un emploi méthodique de toutes les formes connues de contre-point : cet ouvrage est unique dans son genre. Avant l'époque où Rinck fut obligé de cesser tout travail, il avait préparé beaucoup de matériaux pour un Traité d'harmonie qui probablement ne pourra jamais être publié, et c'est une grande perte.

(1) Dans le seul séminaire de Carlsruhe, il se trouva 132 souscripteurs.

Pendant qu'il était à Giessen, et qu'il était obligé de gagner son modique nécessaire par tous les moyens possibles (on a vu qu'il copiait même des actes pour un avocat), Rinck donnait des leçons de piano, et il écrivait pour ses jeunes élèves des compositions si distinguées et si agréables, qu'il était forcé, d'après de nombreuses demandes, de les livrer à l'impression. Je citerai dans cette classe d'œuvres :

1° Une immense quantité de valses à 4 mains : en fouillant bien dans les papiers de l'auteur, j'en ai retrouvé trente-six que j'ai retirées d'un trop injuste oubli, en les faisant regraver à Paris chez madame Launer ; 2° Études pour le piano à 2 parties : cet ouvrage d'un contrapuntiste distingué, et destiné à servir de préparation aux œuvres de Bach et Handel, a été également réimprimé par mes soins chez madame Launer ; 3° Divertissement à 4 mains ; 4° Variations sur des thèmes allemands ; 5° Sonates avec violon et basse ; 6° Des contredanses à 4 mains.

On trouve dans toutes ces œuvres la douceur de Boccherini, la naïveté de Haydn et la suavité de Mozart.

La musique vocale de Rinck a eu un grand succès en Allemagne. Ses cantates avec chœur, dont une grande partie ont été publiées par Simrock, renferment de grandes beautés comme facture et comme style religieux ; on les chante toujours dans les Sociétés de chant.

Il existe douze duos spirituels qu'on devrait traduire et répandre en France dans tous les colléges et pensionnats : c'est suave et distingué comme tout ce qu'a fait Rinck.

Les nombreux recueils de chœurs et chorals à l'usage des écoles mériteraient le même emploi dans nos colléges.

Si tant d'excellentes œuvres sont restées inconnues en France, la belle messe en *ré* mineur, publiée, il y a sept ou huit ans, par les soins du directeur de cette *Revue*, et exécutée dans plusieurs églises, y a été jugée comme un chef-d'œuvre. Dans certaines parties de cette messe, le sentiment religieux s'y élève en effet jusqu'au sublime : il serait impossible d'entendre l'*Agnus Dei* bien exécuté sans éprouver la plus profonde émotion.

Une messe allemande pour voix d'hommes a été publiée depuis peu. J'en avais entendu des fragments fort beaux avant qu'elle fût gravée.

Je ne dois pas oublier de mentionner un recueil de *Geis-*

ttiche Lieder (*Cantiques spirituels*), plein de mélodie et d'art.

J'arrive enfin à la musique d'orgue, genre auquel Rinck a dû sa plus grande réputation et dans lequel il a le plus produit. Il serait impossible d'examiner l'un après l'autre tous ces recueils de préludes, postludes, morceaux divers, fugues, fantaisies, études, variations, etc. La grande *École pratique d'orgue*, que Choron avait fait réimprimer en France, résume toutes les qualités des autres œuvres : science profonde et claire, mélodie distinguée et suave, caractère profondément religieux. Il n'y a que Bach qui, dans un même nombre de pages, eût pu répandre dans le même espace autant d'idées et de substance musicale qu'il y en a dans les 221 pages de l'*École d'orgue*. Il y a dans cette œuvre une si grande valeur intrinsèque, que le premier pianiste venu, le musicien qui ne jouirait même de la musique que par la lecture, est certain d'y trouver une source inépuisable d'admiration.

Un ouvrage encore plus important auquel Rinck consacra les huit ou neuf dernières années de son existence artistique, c'est le *Choral-Freund*, renfermant 130 chorals, traités chacun avec 3, 4 ou 5 contre-points, ou variations différentes. A cause de son utilité pour le culte luthérien, cet ouvrage a obtenu un succès immense en Allemagne. L'auteur s'y montre constamment un des plus grands contrapuntistes connus. Aussi est-ce de toutes ses compositions celle dont il se faisait le plus d'honneur. Il est fâcheux qu'elles soient sans application à notre culte catholique.

S'il faut se placer à un point de vue élevé et prononcer un jugement impartial sur tant de belles œuvres, Rinck ne sera pas compté au nombre de ces organisations originales, énergiques, méprisant les traditions du passé et provoquant des transformations dans l'art; non plus au nombre de ces autres artistes qui poussent un style, un genre à son plus grand point de développement. Non; le style de Rinck est un mélange des traditions de l'école de Bach avec les formes mélodiques et symphoniques de Mozart, de Haydn et de Beethoven, qui ont régné à son époque. Les développements de ses sujets, traités toujours d'une manière distinguée et piquante, sont courts. Il n'a jamais fait de morceaux de longue haleine; néanmoins la musique de Rinck a un caractère et un cachet bien prononcés : mélodie suave, harmonie savante et toujours parfaitement claire, mais surtout sentiment

religieux tellement imprimé à chaque pensée, qu'il suffit d'exécuter quelques mesures d'un morceau quelconque pour être transporté en imagination dans l'église et être ému d'une douce piété. Nul auteur n'a possédé cette qualité à un aussi haut degré que Rinck; c'est que la vertu la plus pure habitait ce cœur si bon et si aimant, qui avait pris pour devise : *mit Gott; avec Dieu.*

Comme exécutant organiste, Rinck n'a pas été un virtuose de la force de Bach, de son élève Adolphe Hesse, de Mendelssohn, des frères Schneider. A cet égard, on a vu dans sa biographie que l'absence des pédales et des claviers multiples dans l'orgue de Giessen l'avait empêché d'étudier cette partie si importante du talent de l'organiste, et qui exige une étude si opiniâtre. Il suffit d'ailleurs de comparer les compositions de Rinck avec celles des virtuoses organistes pour en induire sa faiblesse relative. Au reste, pour être moins puissant et moins étonnant, son jeu n'en était que plus pur et plus convenable à la noble destination de l'orgue. Les trios pour deux claviers et pédale obligée insérés dans sa dernière méthode d'orgue, l'emploi indépendant de cette dernière partie dans une foule de ses compositions, indiquent qu'il en avait compris suffisamment l'importance. Au-delà de ce point, l'instrument n'intéresse plus que l'esprit et cesse de toucher le cœur. Rinck est sans contredit le compositeur organiste qui a le mieux fait remplir à l'orgue son but religieux, et ce mérite a valu une popularité si étendue à ses œuvres, que tous les éditeurs d'Allemagne, d'Angleterre, et même de l'Amérique du nord, les ont publiées.

Il y a sept ans que trois cents organistes allemands, la plupart élèves de Rinck, se rendirent à Darmstadt et vinrent offrir à leur doyen un grand vase en argent ciselé où sont gravés les titres des principales compositions du maître. *En France, où,* comme dit M. Fétis, *les organistes allemands sont à peine connus de nom, celui de Rinck n'est prononcé qu'avec respect par les amateurs.* Il faut espérer qu'il deviendra bientôt populaire comme chez nos voisins. Si, en écrivant ces lignes, j'ai contribué à ce résultat, j'aurai servi la bonne cause, et je trouverai une consolation à la perte bien douloureuse de mon illustre ami.

J.-B. Laurens.

REVUE CRITIQUE.

Synopsie des gammes et Théorie des sons musicaux, par M. Brossard, juge à Châlons-sur-Saône (1).

1. *Synopsie des gammes, ou Théorie de l'armure des clefs et de la transposition des tons.* — Encouragé par le succès des *Synopsies* qu'il a consacrées à l'étude du droit, et particulièrement à l'exposition du Code civil, un laborieux magistrat, que l'activité de son esprit entraîne parfois à d'intéressantes excursions hors de la sévère enceinte du palais, a récemment publié la *Synopsie des gammes*, œuvre que déjà nous avons signalée, non seulement comme très ingénieuse, mais encore comme éminemment propre à unir deux éléments qu'on ne devrait jamais séparer, la théorie et la pratique, éléments entre lesquels il est regrettable que la routine, cette aveugle ennemie du progrès, entretienne une sorte d'antipathie.

La *Synopsie des gammes*, ou plutôt le texte qu'y a joint l'auteur sous le titre de : *Manière d'enseigner la synopsie des gammes*, s'appuie sur diverses propriétés qu'il mnémonise en quelque sorte par les nombres 1, 2, 3, 7, 9 et 12, propriétés à l'aide desquelles se résolvent, comme par enchantement, toutes les difficultés auxquelles peut donner lieu, soit l'armure des clefs, soit la transposition des tons.

Veut-on, pour exemple, connaître la loi de l'introduction des dièses ou des bémols à l'armure de la clef d'un morceau quelconque de musique? C'est dans le nombre 1 qu'il faut la chercher. N'est-il pas évident, en effet, que les dièses y sont admis 1 à 1 dans l'ordre ascendant des quintes à partir d'*ut* (*sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, *fa* dièses, *ut* dièse, etc.), comme les bémols y sont pareillement admis 1 à 1 dans l'ordre descendant de ces mêmes quintes,

(1) Chez Bachelier, libraire, quai des Grands-Augustins, 55.

toujours à partir d'*ut* naturel (*fa*, *si* bémol, *la* bémol, *ré* bémol, *sol* bémol, *ut* bémol, etc.).

Si l'on est désireux de pénétrer les secrets que recèlent les autres nombres 2 (signe des 2, ou plutôt des 14-12 quintes franchies par la tonique élevée ou abaissée de 2 semi-tons). 3 (signe des trois dièses ou des 3 bémols que nécessite la transition, sur une même tonique, du ton majeur au ton mineur, ou réciproquement), 7 (signe des 7 quintes franchies par la tonique élevée ou abaissée d'un semi-ton), 9 (signe du nombre que toujours il faut compléter pour avoir le renversement d'un intervalle quelconque), enfin 12 (signe du nombre qu'il faut obtenir, soit par addition, soit par soustraction, pour avoir la notation simultanée de deux gammes enharmoniques), qu'on se donne la peine d'étudier le tableau intitulé : *Synopsie des gammes*, à l'aide du texte intitulé : *Manière d'enseigner la synopsie;* que surtout on prenne le temps de méditer chacun des aperçus qui viendront frapper l'intelligence et transformer des règles sèches et arides en des déductions pleines d'intérêt.

II. *Théorie des sons musicaux.* — Par ce nouvel ouvrage, l'auteur de la *Synopsie des gammes* s'est fait tour à tour le digne interprète et l'habile commentateur de M. Suremain de Missery, auteur lui-même d'une *Théorie acoustico-musicale*, qui, sur la fin du dernier siècle, fit sensation parmi les sommités de la science.

La *Théorie des sons musicaux* renferme en effet un *traité* et un *appendice;* le traité, c'est la doctrine de M. de Missery présentée par M. Brossard, son disciple et son ami; c'est la pensée du maître présentée par l'élève : l'appendice, c'est le résultat des méditations de l'élève professant à son tour et élucidant, par des applications variées, la doctrine du maître.

Le traité, comme l'appendice, se divise en deux parties : la première, consacrée au système naturel et pur; la seconde, au système artificiel et tempéré.

Dans la première partie du traité, on remarquera notamment : 1° que si les nombres constituants suffisent pour déterminer les sons, comme les rapports constituants pour déterminer les intervalles, aux seuls logarithmes des nombres constituants il appartient de mesurer les sons, comme aux seuls logarithmes des rapports constituants de mesurer les intervalles (voyez page 2

à 19); 2° que la transposition sur d'autres toniques est la cause unique de cette étonnante variété de sons purs dont on a calculé 50 par octave, et dont on pourrait porter le nombre jusqu'à 173 (pag. 1 et 40 à 47).

Dans la seconde partie de ce même traité, on remarquera notamment : 1° que l'altération des 50 sons purs du système naturel non seulement est possible, mais encore est nécessaire, d'où le système tempéré (pag. 89 et suiv.); 2° que, dans ce dernier système, le tempérament mixte inégal de 12 sons par octave est ce qu'il y a de mieux pour concilier les exigences de l'organe auditif avec la défectuosité de l'organe vocal, moins imparfait toutefois que les instruments à sons fixes (p. 108 à 119).

Dans la première partie de l'appendice, on remarquera notamment : 1° une dissertation sur les logarithmes qui jouent un si grand rôle pour la mesure des sons et des intervalles (p. 131 à 139); 2° le commentaire des 50 sons purs, où se trouvent complétées et ordonnées des notions qui ne sont en quelque sorte qu'indiquées dans le traité.

Enfin, dans la seconde partie de ce même appendice, on remarquera notamment : 1° le calcul des intervalles tempérés au moyen du canon harmonique dont les bases sont posées par le traité; 2° l'armure des clefs où viennent se prêter un mutuel appui et les indications fournies par le traité et celles développées par la *Manière d'enseigner la synopsie des gammes.*

Nous ne pouvons donner une plus juste idée de la manière de l'auteur que par la citation de deux passages, l'un servant d'introduction à la première partie du traité, l'autre à la seconde partie de l'appendice. Les voici textuellement :

« *Objet de ce traité.* — 1° La musique est l'art de choisir et » d'employer les sons pour en faire des combinaisons suivies qui » plaisent à l'oreille, c'est-à-dire qui, par le moyen de cet or- » gane, apportent à l'âme des impressions agréables, et peuvent » même lui procurer des émotions délicieuses.

» La musique passe d'un ton à un autre par l'intervalle, d'un » intervalle à un autre par le mode, d'un mode à un autre par la » modulation; elle entrelace les uns et les autres, et fait du tout » une unité savante où le goût a dû présider.

» 2° L'acoustique est la science qui apprend à déterminer les » sons, à les mesurer, à expliquer le mécanisme de leur produc-

» tion et les phénomènes qui en résultent. Considérée en vue de » la musique (et c'est sous ce rapport que nous l'envisageons), » elle est exclusivement la doctrine des sons musicaux; elle en- » seigne à déterminer les sons, à les mesurer, à rejeter les uns, » à adopter les autres; enfin elle offre ces éléments au génie qui » sait les employer.

» *Nécessité, division et application du tempérament musical.* — » 107. La seconde catégorie de la première partie du présent » appendice a tout entière été consacrée à signaler les 50 sons » purs que l'oreille humaine peut, lorsqu'elle est délicate et exer- » cée, distinguer dans chaque octave, depuis l'*ut* inclusivement, » jusqu'au *si* aussi inclusivement.

» Mais si l'oreille humaine est douée d'assez de délicatesse » pour les saisir tous, la voix humaine est loin de posséder assez » de flexibilité pour les entonner tous; ainsi on s'est vu contraint » d'avoir recours au tempérament.

» Le tempérament musical est donc une conséquence inévitable » de l'imperfection de notre organe vocal.

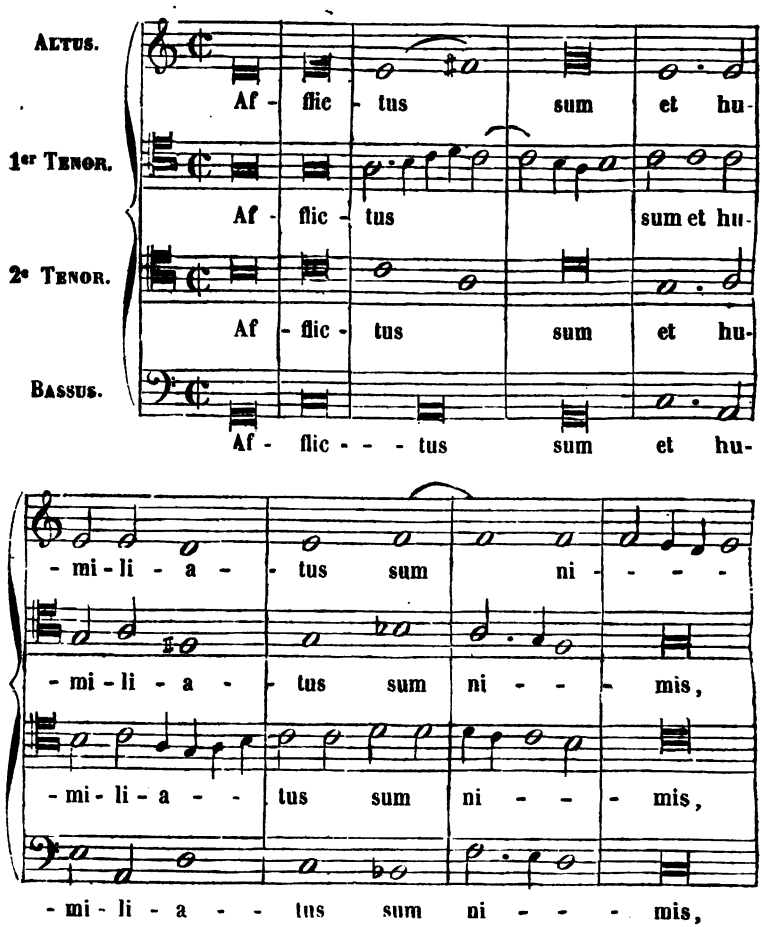
» A vrai dire, les instruments à archet l'emportent de beau- » coup en justesse sur la voix humaine; mais au contraire les » instruments à touches sont encore beaucoup plus défectueux » qu'elle, en ce sens qu'ils ne permettent les modulations, ou » transitions d'un ton à un autre, que sous la condition d'altérer » les sons de l'octave; d'où la nécessité d'admettre le tempé- » rament, cette ingénieuse anomalie qui, grâce à l'admirable » variété dont elle est la source, se fait pardonner de légers » écarts, et peut-être même nous dédommage avec usure de cette » suave pureté de sons que jamais l'art ne parviendrait à pro- » duire tels que la théorie a su les calculer. »

D.

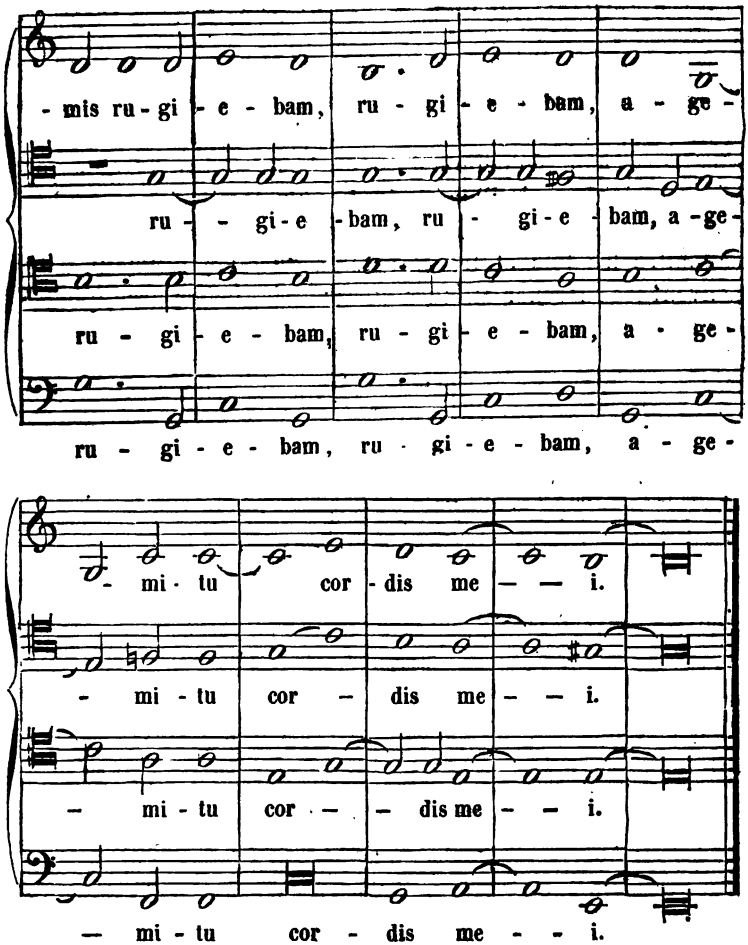
ROLAND DE LASSUS. — *Psalmi pœnitentiales.*

Roland de Lassus, le rival de Palestrina, le prince des musiciens du XVIe siècle, celui dont on disait en jouant sur son nom qu'il était venu délasser l'univers, *Lassus lassum qui recreat orbem*, ne serait aujourd'hui connu que de quelques curieux ou érudits si les concerts du prince de la Moscowa n'avaient révélé son existence à nos dilettanti. Telle est la destinée des musiciens depuis trois cents ans: ils défilent en rang sur la scène du monde, le public distingue celui qui a un costume remarquable et l'applaudit; mais dès qu'il est rentré dans la coulisse, il est oublié pour toujours, à moins qu'il n'en sorte une fois à la voix de quelque antiquaire qui le place comme une momie dans son musée archéologique. Roland de Lassus ne méritait pas cet abandon. Ses œuvres de musique religieuse seront toujours dignes de fixer l'attention et d'occuper l'esprit des hommes sérieux qui ont réfléchi sur les vrais caractères de la musique sacrée. Pour nous, Roland de Lassus a approché bien près de la perfection; et sans lui reconnaître la science profonde et l'art infini de Palestrina, nous sommes disposé à lui accorder autant de génie. Pour apprécier le mérite immense de Palestrina, il faut avoir une connaissance étendue de la composition musicale; autrement on ne pourra admirer l'habileté inimitable avec laquelle ce grand maître écrit pour les voix, l'élégance continuelle qu'il sait donner au mouvement de ses parties vocales, le goût exquis qui règne dans son harmonie. Au contraire, Roland de Lassus, moins correct, moins pur, moins élégant, moins savant que Palestrina, a souvent plus d'originalité et de simplicité tout à la fois; sa musique est plus souvent syllabique, et il évite plus soigneusement le croisement des paroles; aussi les accords majestueux, cette harmonie étrange et hardie, ce sentiment vrai et

cette expression juste produiront-ils toujours et sur tous les hommes une grande et puissante impression. Par exemple, peut-on exprimer d'une manière plus élevée, plus calme et plus vraie la douleur et l'anéantissement du pécheur devant Dieu que dans ce beau passage *Afflictus sum*, etc. (1)?



(1) Nous donnons ce morceau tel qu'il est écrit, mais il faut le chanter un ton plus haut.



Les artistes qui n'ont jamais lu d'autre musique que celle des maîtres modernes éprouveront de l'étonnement à la vue de ces successions d'accords si éloignées des habitudes et des formules de la modulation moderne. Ici il n'est point fait emploi des accords dissonants; il n'y a dans la modulation aucune attraction d'un ton vers l'autre, comme celle qui résulte de l'accord de septième dominante et de ses renversements; et par conséquent

il n'y a aucune obligation de cadence ou chute d'un ton sur l'autre.

Ce fragment de Roland de Lassus peut donner une idée de l'intérêt que doivent exciter les productions de l'art religieux à cette époque. La tonalité moderne n'était pas encore trouvée; c'est le système mélodique du plain-chant qui règne dans toutes les compositions de Roland de Lassus comme dans celles de Palestrina; et nous persistons à penser que si les artistes veulent connaître les lois et les caractères du style religieux, ils ne peuvent les chercher ailleurs que dans les belles productions de ces maîtres.

F. Danjou.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Nous espérons annoncer bientôt de bonnes nouvelles de Marseille. Mgr l'évêque veut la réforme du chant, et il la veut complète et réelle, comme Mgr l'archevêque de Cambrai. Sa Grandeur adoptera l'édition de l'Antiphonaire que va publier M. Fétis, et dont plusieurs éditeurs se disputent la propriété.

*** Le célèbre compositeur Rossini, qui habite Bologne dans les États romains, a été invité à composer la musique d'une cantate en l'honneur du pape, dont l'avénement a été, comme on sait, salué par des transports d'enthousiasme. Le maëstro, avec cette insouciance qui le caractérise, a cru pouvoir adapter aux paroles de la cantate la musique d'un ancien chœur tiré de ses opéras. Cette manière d'agir a été généralement blâmée; et, en présence du mécontentement général, Rossini a été obligé de promettre de composer une musique spéciale pour cette cantate. Nous voyons avec plaisir que la décadence de l'art en Italie n'est pas encore telle, qu'une inconvenance comme celle que Rossini a commise y puisse rester impunie. Cependant il faut s'attendre à tout en fait de mauvais goût dans un pays où l'on imprime et l'on joue à l'église de la *musique de danse arrangée pour l'orgue.*

*** Nous avons constaté dernièrement un fait affreux de vandalisme, et qui prouve la coupable effronterie de certains prétendus facteurs d'orgues qui exploitent la crédulité du clergé et des fabriques. L'église de la Madeleine, à Aix, possédait un bel orgue de quarante jeux, bien construit et assez bien conservé. Cet instrument, abandonné depuis douze ans à un soi-disant facteur d'orgues, offre un spectacle de dégradations sans exemple. Nous avons vu de nos yeux les tuyaux mutilés, coupés, tendus, dispersés, brisés, et entassés les uns sur les autres. En présence du digne curé de cette paroisse, stupéfait à la vue des ruines d'un objet si précieux, nous avons constaté que plusieurs jeux avaient été enlevés, et que les autres étaient mis en pièces. Nous espérons que la justice sera saisie de cette affaire et qu'un châtiment mérité viendra à propos effrayer les vandales qui dévastent nos églises et détruisent nos plus précieux instruments.

*** Le Midi est décidément menacé d'une invasion de facteurs alsaciens. Or, les orgues d'Alsace sont les plus médiocres de toutes : on n'a pas fait un

pas dans ce pays vers le progrès; le travail est grossier, l'harmonie âpre, la composition des jeux défectueuse, les claviers durs et inégaux, les sons rauques ou stridents dans les jeux d'anches, sans timbre et sans égalité dans les jeux à bouche. Mais telle est l'ignorance générale en pareille matière, que le bon marché que peuvent offrir les ouvriers de ce pays séduit les curés ou les fabriques, et détermine leur confiance. La ruse qu'emploient les facteurs alsaciens consiste surtout à offrir un grand nombre de jeux pour peu d'argent : les *nasards*, *quinte*, *doublette*, *flageolet*, *fifre*, etc., etc., jouent, comme on le pense, un grand rôle dans les devis, parce que ces jeux font nombre et ne coûtent presque rien. Ces honnêtes facteurs alsaciens croient qu'ils ont un privilége d'impunité, et qu'ils pourront toujours effrontément se présenter et se faire accepter comme des facteurs habiles, placés au sommet de l'art, faisant mieux et à moindre prix que les facteurs de Paris. Nous espérons que le clergé ne tardera pas à s'apercevoir de son erreur. Pour montrer jusqu'à quel point l'opinion s'égare, nous mettrons deux faits sous les yeux de nos lecteurs.

L'orgue de l'église de la Madeleine, à Paris, construit par M. Cavaillé-Coll, n'a que quarante-deux jeux, a été payé 75,000 fr. sans le buffet, et il est certain que cet habile facteur n'a eu qu'un bénéfice très modique sur ce travail.

En revanche, nous connaissons, dans une église de province, un orgue fait par un facteur d'Alsace, qui contient quarante-cinq jeux, quatre claviers, pédale séparée, et qui a coûté 15,000 fr., y compris deux buffets en chêne avec sculptures.

Croit-on que la fabrique qui a acheté l'orgue alsacien ait fait un marché plus avantageux que la fabrique de la Madeleine? Si on croit cela, on se trompe; car dix jeux de l'orgue de la Madeleine valent mieux que les quarante-cinq jeux de l'orgue alsacien.

Nous désirons que le clergé médite ces deux faits et en fasse son profit. Du reste, il est temps d'arrêter le vandalisme : nous publierons, dans notre prochain numéro, un travail complet sur la facture d'orgue et les facteurs; en attendant, c'est un devoir pour les vrais amis de l'art de combattre.

*** Encore une machine pour toucher l'orgue sans être musicien! Il est triste d'ajouter que c'est un prêtre qui vient d'augmenter le nombre de ces inventions abrutissantes. M. Masson, curé à Beaumont-les-Autels (Eure-et-Loir), annonce la découverte d'un *nouveau système harmonique transpositeur*, et il ose imprimer dans le prospectus que *le clavier harmonique en question est si simple que l'enfant le plus novice, la personne la moins exercée, peut tirer un parti étonnant d'un orgue.* Tant que le clergé ne recevra pas dans les grands et petits séminaires des notions justes, des principes certains sur la musique religieuse, on s'exposera à voir quelques prêtres multiplier ces procédés que l'ignorance enfante, que le charlatanisme exploite, que la crédulité des fabriques accueille, mais que les vrais amis de l'art repoussent avec dégoût.

*** M. Debain nous a adressé une réclamation au sujet de la note contenue dans notre dernier numéro et relative à l'*Antiphonel-harmonium*. M. Debain, qui a obtenu l'approbation des artistes les plus considérables, ne peut comprendre que nous lui refusions notre suffrage, et il veut nous prouver

qu'une machine qui exécuterait de bonne musique serait préférable à un mauvais organiste. Notre avis est que, dans ce cas, il ne faut ni organiste, ni machine, et tous les raisonnements de M. Debain ne nous feront jamais encourager le clergé à adopter ces procédés mécaniques : c'est la voix, l'intelligence et le cœur de l'homme qui seuls peuvent glorifier Dieu, et ces spéculations industrielles n'ont rien à voir ni rien à faire dans l'œuvre de la restauration du chant religieux.

*** On vient d'ériger en succursale du Conservatoire l'école de musique fondée à Nantes par M. Bresller. Il y a aussi à Nantes une autre école tout aussi digne de l'intérêt et de la bienveillance du gouvernement : c'est l'école de chant choral fondée et dirigée par M. Simon. Il y aura toujours assez de ces artistes médiocres qu'on forme dans les Conservatoires; il n'y aura jamais trop d'enfants, d'ouvriers, d'artisans initiés aux bienfaits de la musique. Ce sont ces institutions qui ont pour objet de développer le goût et la pratique du chant parmi le peuple que l'État devrait d'abord soutenir et encourager; quant à celles qui ont pour but d'augmenter l'effectif de cette armée de pianistes qui, comme les sauterelles d'Égypte, vont bientôt devenir une plaie sociale, il est temps d'en limiter le nombre.

*** C'est un spectacle vraiment amusant que celui des voyages continuels du directeur de l'Opéra à la recherche d'une nouvelle partition de Rossini ou de Meyerbeer. Rossini, qui ne s'est pas réveillé pour le pape quand toute l'Italie s'agite et éclate en transports d'enthousiasme, Rossini ne se réveillera plus. Meyerbeer a laissé s'écouler quinze années sans rien produire, et il comprend qu'un nouvel ouvrage sera jugé par une génération presque nouvelle; Meyerbeer est d'un caractère craintif, inquiet, trembleur : plus il attendra, moins il osera reparaître sur la scène. M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra, espérant vaincre la paresse de l'un, calmer les frayeurs de l'autre, s'épuise en démarches, en courses; il n'obtient et n'obtiendra rien. Si ce personnage avait vécu dans les temps mythologiques, il eût été placé à côté de Tantale ou de Sisyphe, ces héros de la patience inutile; il est vrai que ceux-ci avaient commis de grands crimes, et que M. Léon Pillet n'a que des peccadilles sur la conscience. Il a consulté les oracles dans le cours de ces voyages, et on lui a conseillé d'offrir madame Stoltz en holocauste pour apaiser la colère des dieux; mais cette reine de l'Opéra refuse de consentir au sacrifice, et le jour de la vengeance céleste arrivera avant qu'il soit accompli.

*** Nous avons eu occasion de signaler la décadence des musiques militaires, qui ne servent plus guère qu'à répéter et populariser les airs efféminés des opéras en vogue; mais nous avons à parler aujourd'hui d'une mesure prise par le ministre de la guerre, et qui achèvera la ruine de ce genre spécial de musique : il s'agit de l'introduction des *saxophones* ou nouveaux instruments inventés par M. Sax, et qui doivent désormais, par ordre, faire partie de toutes les musiques de régiment, et y remplacer des instruments qui avaient un timbre particulier, plus convenable à leur objet. Nous avons applaudi aux efforts de M. Sax pour trouver de nouveaux instruments, nous aurions vu avec plaisir qu'on en tirât un parti intelligent; mais nous ne saurions approuver l'abus qu'on veut en faire, et tout le monde blâme le monopole

que le ministre vient de créer au profit de ce facteur. Autrefois M. Sax, avec la modestie qui convient au talent, cherchait à faire apprécier ses découvertes, et nous lui rendions justice; aujourd'hui, dans une lettre que nous avons été fort surpris de voir insérée dans la *Gazette musicale*, M. Sax prend des airs de matamore, et adresse des injures et un défi à un artiste considérable, directeur des musiques militaires de la Prusse. Le style et le ton de M. Sax sentent le charlatanisme, et nous l'engageons à mettre plus de retenue et de convenance dans la polémique qu'il soutient. C'est déjà bien assez pour lui d'être l'objet de la protection exclusive, de la faveur irréfléchie d'un ministre qui, à notre avis, outrepasse ses droits, en imposant son goût musical à toute l'armée.

*** La musique qu'on exécute à Saint-Eustache aux grandes solennités est toujours digne de la réputation que cette église s'est acquise; et, sans approuver complétement le genre et le style de cette musique, nous reconnaissons cependant qu'elle est, en général, choisie avec goût, rendue avec talent. Mais les offices des simples dimanches y sont chantés avec négligence : le *Credo*, par exemple, cette profession de foi qu'on devrait chanter en masse et avec un ensemble parfait, est abandonné à quatre chantres, pendant que MM. les musiciens vont se promener à la sacristie. En général, la tenue des artistes dans nos églises est très inconvenante. M. Dietsch fera bien de se montrer beaucoup plus sévère, et surtout de ne plus faire exécuter ces contre-points avec le chant à la basse, qui nous font rétrograder au XVIIIe siècle, au temps du machicotage et du fleurtis; continuer dans cette voie, ce serait vouloir rabaisser Saint-Eustache au niveau de Saint-Sulpice.

*** Le célèbre pianiste et compositeur Cramer vient de terminer un travail aussi considérable que digne d'intérêt : il s'agit de l'arrangement pour piano seul des meilleurs fragments des quatuors de Haydn, Mozart et Beethoven. L'ouvrage sera publié par souscription, et coûtera 20 fr. net. On peut faire parvenir sa souscription à M. Blanchet.

*** L'éditeur Peters, à Leipsig, a publié cette année le quatrième volume de la *Collection des compositions pour l'orgue*, de J.-S. Bach. On peut dire que Bach est absolument inconnu en France comme organiste. Les *fugues* et *préludes* de ce grand maître, qui sont assez généralement connus des artistes, ont été écrits pour le clavecin, et c'est à tort qu'on les considère comme de la musique d'orgue. Nous ne connaissons guère en France que M. Boely et notre collaborateur M. Laurens qui exécutent la musique spéciale pour l'orgue composée par J.-S. Bach. Nous engageons les organistes studieux, ceux qui veulent sortir de l'ornière de la routine, à se procurer la belle collection publiée par Peters.

Paris. — Imprimerie de Rourgogne et Martinet, 30, rue Jacob

DE LA FACTURE D'ORGUE

AU XIXe SIÈCLE.

Un ouvrier allemand nommé Bernhard Schmidt, habile dans l'art de construire les orgues, vint, avec deux de ses neveux, s'établir à Londres vers le milieu du XVIIe siècle. C'était au moment où l'Angleterre sortait d'une révolution qui ressemble à la nôtre par les crimes dont elle fut souillée. A la vérité, l'exercice du culte n'avait jamais été interrompu; mais le rigorisme de Cromwel, ce Robespierre protestant, en avait banni tout ce qui touche les sens et émeut le cœur, s'imaginant que la raison, dont les ailes sont si courtes, pourrait seule s'élever jusqu'à Dieu. Un arrêt du parlement, du 4 janvier 1644, déclara la liturgie d'un usage hérétique, et, restreignant le culte au simple chant de quelques psaumes, interdit même l'emploi de l'orgue. Alors les facteurs devinrent menuisiers ou charpentiers, les organistes enseignèrent pour vivre le luth et le virginal, et les orgues silencieuses ne tardèrent pas à tomber en ruine.

Cette violente tourmente avait cessé, la royauté était rétablie, le culte anglican avait repris le peu d'éclat qu'il a emprunté à la liturgie catholique, lorsque Bernhard Schmidt et ses neveux ouvrirent leurs ateliers. Aussitôt on vit s'allumer un intérêt extraordinaire et qui ne s'est pas éteint pour le rétablissement ou la propagation des orgues. Schmidt construisit près de mille instruments, et ses rivaux Harris et Dallans, ses successeurs Schnetzler, Schreider, Elliot, multiplièrent en Angleterre le nombre des orgues, dont les plus humbles villages, les chapelles rurales, les salons mêmes des lords, sont aujourd'hui pourvus.

Ce qui s'est passé dans la Grande-Bretagne au XVIIe siècle se reproduit en France de nos jours et sous nos yeux. La révolu-

tion avait brisé nos orgues, leurs tuyaux avaient été fondus en balles meurtrières, et ce qui restait des chefs-d'œuvre des Clicquot, des Isnard, des Lépine, des Thierry et autres facteurs renommés du XVIIIe siècle, avait été dégradé par des mains ignorantes. L'indifférence avait jeté son voile sur le roi des instruments, lorsque tout-à-coup la mode, d'un coup de sa baguette, a fait apparaître dans les églises, les chapelles, les salons et jusque sur la scène de l'Opéra, des milliers d'orgues de toute forme et de toute qualité, depuis l'harmonium ou le mélodium jusqu'aux instruments magnifiques de Saint-Denis ou de Saint-Eustache. On a vu s'élever des entreprises importantes pour l'exploitation de l'industrie du facteur d'orgues; des perfectionnements intéressants, des procédés nouveaux ont été introduits dans la construction de ces instruments; et comme les organistes ne pouvaient se fabriquer aussi vite que les orgues, on s'est empressé d'inventer je ne sais combien de machines pour remplacer les artistes, et ces machines, qui en d'autres temps eussent fait huer leurs inventeurs, ont été accueillies avec faveur; tant est grand le désir d'entendre résonner dans nos églises les accords graves et dévotieux de l'orgue !

Cet instrument peut contribuer à la fois à la restauration de la musique sacrée et au progrès de l'art en général. A ce double point de vue, comme artistes et comme chrétiens, nous nous réjouissons de voir le goût de l'orgue se propager; mais notre joie n'est pas sans mélange d'amertume, quand nous considérons l'inexpérience, la légèreté, l'imprudence dont on fait trop souvent preuve dans l'acquisition de ces instruments. On ne sait ordinairement ni se diriger pour le choix d'un facteur, ni s'éclairer pour la composition, la nature, la qualité, le prix, la forme de l'instrument. Aussi d'énormes sommes d'argent sont-elles gaspillées chaque année par des facteurs sans talent et sans conscience. Le charlatanisme s'est emparé de cet art et l'a déjà exploité avec une effronterie sans égale. Des orgues anciennes d'une grande valeur ont été mutilées; des orgues nouvelles construites à grands frais, acceptées avec éloge par des artistes sans vergogne ou des amateurs sans jugement, sont déjà hors de service. L'appât du bon marché, des certificats mensongers, ont séduit des fabriques et des curés, qui ont hissé sur la tribune de leur église des serinettes criardes, bonnes pour effarou-

cher les oiseaux qui se réfugient dans nos vieux clochers, mais indignes de chanter les louanges de Dieu.

Rien de semblable n'a lieu dans les autres branches de la musique; un violoniste achète un violon, un pianiste achète un piano; mais ce sont au contraire des personnes absolument étrangères à l'art qui achètent un orgue, et, quand l'acquisition en est faite, on met dix ans à convenir qu'on s'est fait duper, pour ne pas avouer à toute une paroisse qu'on a manqué de prudence et de jugement.

Il ne sera donc pas inutile, et c'est un des devoirs de la *Revue de la musique religieuse*, de donner des renseignements exacts, des détails étendus, des conseils judicieux, sur la facture d'orgue et les facteurs.

Nous remplirons cette tâche avec la plus parfaite impartialité, sans aucune préoccupation injuste, avec la volonté de ne froisser aucun intérêt privé, sans avoir égard à nos sympathies particulières, mais d'une manière conforme à la vérité, à l'équité, aux règles de l'art et du goût.

Nous dirons avant tout ce que c'est que l'orgue, quel est le principe de sa construction et de ses effets, depuis combien de temps ce principe est connu, quels sont les perfectionnements qu'il a reçus dans le cours des siècles; nous indiquerons ensuite l'origine des différences qui se sont introduites dans la composition de ses jeux depuis deux cents ans; nous expliquerons en quoi consiste la différence de l'orgue allemand ou anglais avec l'orgue français ou italien; nous donnerons nos idées sur la composition de l'orgue destiné au culte catholique, sur son emploi, sur le mérite des facteurs qui exercent actuellement cette industrie, sur les progrès récents qu'elle a faits, sur les améliorations qu'elle peut encore recevoir.

Et d'abord qu'est-ce que l'orgue?

C'est un orchestre composé d'instruments variés, rassemblés dans un espace restreint, et soumis, par un mécanisme ingénieux, à l'action d'un seul artiste qui les fait entendre tous ensemble ou séparément, à sa volonté.

L'orgue se divise en quatre parties principales : la *soufflerie;* les conduits ou réservoirs d'air, qu'on nomme *sommiers, porte-vents, pièces gravées;* le mécanisme, qui comprend le clavier et tous les moyens de communication entre les touches et les

tuyaux, et enfin les tuyaux formant les jeux ou instruments divers.

Le vent contenu dans la soufflerie s'élève par les porte-vents jusqu'au sommier. Il pénètre d'abord dans un réservoir nommé laye, où sont placées autant de soupapes qu'il y a de notes au clavier. Lorsque l'artiste abaisse une touche, cette touche communique elle-même par le mécanisme à l'une des soupapes, et, en l'abaissant, ouvre passage à l'air qui se répand à l'instant dans toute l'étendue d'une rainure pratiquée à l'intérieur du sommier. Par cette opération, le vent arrive immédiatement au-dessous du tuyau qui est debout sur le sommier, mais un obstacle empêche encore le fluide de pénétrer dans le tuyau; cet obstacle est le registre ou tringle mobile en bois qui couvre la surface du sommier. Aussitôt que l'organiste a déplacé ce registre, c'est-à-dire retiré l'obstacle qui fermait passage au vent, la colonne d'air s'élève alors dans le tuyau, se brise contre la languette ou la lèvre qu'elle y rencontre, et de ce choc naît un son doux ou puissant, grave ou aigu, selon la forme ou les dimensions du tuyau.

On peut dire, pour faire mieux comprendre le mécanisme de l'orgue, qu'il a pour résultat de diviser l'air comprimé qui s'amasse dans la soufflerie en autant de courants qu'il y a de notes dans l'échelle des sons contenus dans l'instrument. Ces courants se répandent dans les rainures ou *gravures*, sortes de ruisseaux pratiqués dans le sommier, et de là, par le double moyen des touches qui ouvrent chaque soupape et des registres qui ouvrent chaque jeu, s'échappent par autant d'issues qu'il y a de tuyaux dans l'orgue.

La soufflerie est un appareil destiné à aspirer l'air extérieur pour le pousser dans un réservoir, d'où il s'écoule ensuite dans le sommier, et du sommier dans les tuyaux.

Le sommier, nommé aussi *secret*, est une table de bois divisée en autant de compartiments qu'il y a de tuyaux, et dans laquelle le vent se sépare d'une manière invisible pour se disperser dans chaque tube.

Les touches du clavier commandent à toute cette machine vaste et compliquée; l'intelligence de l'artiste les choisit, ses doigts les frappent, et aussitôt mille voix, obéissant avec précision au signal qui leur est donné, entonnent d'harmonieux accords.

L'esprit humain, qui perfectionne si rapidement tout ce qu'il invente, a cependant employé une longue série de siècles à faire de l'orgue l'instrument que nous admirons. Déjà du temps de Tertullien, l'orgue avait une armée de tuyaux, une forêt de conduits; il produisait des sons innombrables, embrassait la variété si grande de tous les modes, se composait d'une foule de pièces, de compartiments, et l'air donnait, comme aujourd'hui, la vie à cet instrument si compliqué et si puissant (1). Dans cet orgue, l'air était produit par un moyen qu'on a perdu et qui a précédé l'invention si simple des soufflets; mais, au ve siècle, Cassiodore parle de l'orgue pneumatique ou à soufflets, qui avait alors un clavier dirigé par les doigts de l'artiste; des soupapes (*linguæ*), qui correspondaient au clavier, ouvraient ou fermaient passage à l'air; il se composait de diverses espèces de flûtes, ses sons étaient tour à tour majestueux et suaves, sa forme était celle d'une tour (2).

Il n'est pas permis, après ces deux témoignages si précis, non seulement de révoquer en doute l'existence de l'orgue à cette époque reculée, mais encore de ne pas reconnaître l'analogie singulière des instruments décrits par Tertullien et Cassiodore avec l'orgue actuel.

Au xe siècle, on construisait déjà de grandes orgues dans les églises : Elphége, évêque de Winchester, fit établir, en 951, un orgue considérable dont un poëte contemporain a donné la description. Cet orgue était joué par deux organistes, alimenté par vingt-six soufflets, lesquels étaient mis en jeu par soixante-dix hommes. On y comptait quatre cents tuyaux et quarante soupapes, ce qui suppose quarante touches et dix tuyaux par touche. On croit généralement que le clavier chromatique ou divisé par demi-ton n'a été imaginé qu'au xve ou xvie siècle; ce-

(1) Specta portentosam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico : tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles erunt omnia. Spiritus ille qui de tormento aquæ anhelat, per partes administratur, substantia solidus, opera divisus. TERTULLIEN, *De Anima*.

(2) Organum itaque est quasi turris diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur, et, ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiter magistrorum digiti reprimentes, grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam. CASSIODORE, *In psalm.* 150.

pendant il est difficile de comprendre comment on aurait donné quarante touches au clavier de l'orgue de Winchester, si des demi-tons n'y figuraient pas ; car ce clavier de quarante touches sans demi-tons aurait eu une étendue de près de six octaves (1), ce qui est tout-à-fait inadmissible. Il est encore possible de croire qu'il y avait deux claviers, de vingt touches chacun, et que c'est ainsi qu'on doit entendre le vers :

Et regit alphabetum rector uterque suum

Les nombreuses représentations d'orgues portatives qui figurent sur les bas-reliefs de nos anciennes églises et dans les peintures des manuscrits, attestent assez que cet instrument fut très usité pendant tout le moyen-âge. Les grandes orgues étaient plus rares ; cependant Gerbert (2) parle d'un orgue construit en Allemagne, en 1441, et dont le tuyau le plus grave avait vingt-huit pieds de haut.

L'orgue de Saint-Bertrand de Comminge, qui date du commencement du XVIe siècle, et qui est dans un état de dépérissement complet, contient des tuyaux de seize pieds, et sa disposition est à peu près celle des orgues d'aujourd'hui.

Il n'entre pas dans notre plan de tracer l'histoire complète de l'orgue ; nous avons voulu seulement constater par quelques faits que, depuis longtemps, cet instrument n'avait pas subi de changements importants, et que, depuis le XIVe siècle, le prin-

(1) Talia et auxistis hic organa qualia nusquam
Cernuntur, gemino constabilita solo.
Bisseni supra sociantur in ordine folles,
Inferiusque jacent quatuor atque decem ;
Flatibus alternis spiracula maxima reddunt
Quos agitant validi septuaginta viri
Brachia versantes multo et sudore madentes ;
Certatimque suos quique monent socios,
Viribus ut totis impellant flamina sursum,
Et rugiat pleno capsa referta sinu.
Sola quadringentas quæ sustinet ordine musas
Quas manus organici temperat ingenii :
Has aperit clausas, iterumque claudit apertas
Exigit ut varii certa camæna soni.
Considuntque duo concordi pectore fratres,
Et regit alphabetum rector uterque suum,
Suntque quaterdenis occulta foramina linguis.

Acta sanct. ord. S. Benedicti, tome 5.

(2) *De Cantu et Musica sacra*, p. 190.

cipe général de sa construction était à peu près le même et avait toujours consisté dans un mécanisme ingénieux au moyen duquel l'air comprimé, se distribuant par de nombreux conduits dans des tuyaux de métal, les faisait résonner à la volonté de l'organiste et par le moyen du clavier.

Jusqu'au XVIIe siècle il ne paraît pas que le système de construction des orgues fût différent dans les diverses parties de l'Europe. Un auteur fait remarquer qu'en 1639 les orgues de Rome n'avaient pas autant de registres variés que les orgues de Paris à la même époque (1). Titelouse, organiste de Rouen au commencement de ce siècle, s'exprime ainsi dans la préface de ses hymnes publiées en 1623 : « *Outre que nous avons augmenté la perfection de l'orgue depuis quelques années, en faisant construire en plusieurs lieux, avec deux claviers séparés pour les mains et un clavier de pédales à l'unisson des jeux de huit pieds contenant vingt-huit ou trente tant feintes que marches, pour y toucher la basse-contre à part sans la toucher de la main, la taille sur le second clavier, la haute-contre et le dessus sur le troisième.* »

Arrêtons-nous à ces paroles du chanoine-organiste de Rouen ; elles indiquent clairement que de son temps l'orgue venait d'être constitué sur les bases qu'il conserve encore, c'est-à-dire qu'il possédait deux claviers différents pour les mains et un clavier de pédales séparées. La même disposition est jugée nécessaire aujourd'hui pour former un orgue complet. Il faut deux claviers et des pédales séparées pour exécuter la musique des grands maîtres et tirer de l'orgue les effets qui lui sont propres. On a été plus loin, on a construit des orgues à quatre ou cinq claviers à main ; on a même imaginé d'y mettre deux claviers de pédales. Mais ces additions ont augmenté la variété des jeux, la diversité des effets, sans donner à l'organiste plus de ressources réelles pour produire des compositions parfaites, eu égard à la nature de l'instrument et au genre de musique qu'il comporte. Reconnaissons donc qu'au XVIIe siècle le système mécanique de construction des orgues était définitivement arrêté, qu'il a été depuis agrandi et perfectionné, mais qu'il n'a reçu aucune modification essentielle, si ce n'est par la découverte toute récente

(1) *Réponse à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie.*

et si remarquable du levier pneumatique inventé par M. Barker, et dont nous parlerons ci-après. Il n'en est pas de même de la partie harmonique de l'orgue qui embrasse tous les jeux qu'il est susceptible de recevoir. Depuis le XVIIe siècle, les différences de culte, de religion, de goût, de climat, d'édifices, de nation, ont donné lieu à des manières bien diverses de composer les jeux d'un orgue. On a trouvé pour ces jeux mêmes des variétés nombreuses de formes, de nature, et par suite de timbre et de qualité. Les uns, considérant l'orgue comme un écho de l'orchestre moderne, ont cherché à emprunter à ce dernier ses effets ou du moins ses instruments; les autres, cherchant au contraire à conserver à l'orgue son caractère spécial, se sont abstenus de toute imitation des instruments qu'on emploie dans la musique moderne et dramatique. En Allemagne, on a songé à développer la puissance et le nombre des jeux doux et graves; en France, on s'est efforcé d'obtenir des sons bruyants et éclatants.

Pour choisir entre ces systèmes, il faut bien connaître la nature de chaque famille des jeux de l'orgue, et c'est ce que nous allons tâcher d'expliquer.

On sait que le son se produit par le choc d'une colonne d'air contre un corps fixe ou mobile. Appliqué aux sons des tuyaux d'orgue, ce principe donne les résultats suivants.

Si la colonne d'air, dirigée dans un tuyau, y rencontre un obstacle fixe qu'on nomme *lèvre*, il en résulte un son doux semblable à celui de la flûte; dans ce cas les tuyaux ainsi disposés forment les *jeux à bouche*.

Si la colonne d'air rencontre au contraire et met en vibration un obstacle mobile qu'on nomme *languette* et qui est placé sur une petite boîte nommée *anche*, la série de tuyaux de cette espèce s'appelle *jeux à anche*.

Les tuyaux à bouche se divisent encore en tuyaux *bouchés* et *ouverts;* les uns et les autres sont de *grosse* ou de *menue taille;* les jeux à anches se divisent en jeux *à anches battantes* et *à anches libres*, et aussi de grosse ou menue taille.

Voici la nomenclature des diverses familles de jeux résultant de la division que nous venons d'indiquer.

Jeux à bouche de grosse taille, ouverts.

Flûte de 32 pieds,
Flûte de 8 pieds,
Flûte de 16 pieds,
Flûte de 4 pieds,
Prestant ou principal de 4,
Doublette.

Jeux à bouche de menue taille, ouverts.

Salcional,
Viola di gamba,
Fugara.

Jeux à bouche de grosse taille, bouchés.

Bourdons de 8, de 16 ou de 32 pieds.

Jeux à bouche de menue taille, bouchés.

Quintatön, Flûte à cheminée.

Jeux à anches battantes.

Trompette,
Clairon,
Bombarde,
Posaune,
Cromhorne,
Hautbois,
Basson,
Vox humana.

Jeux à anches libres.

Euphone de 8, 4 ou 16 pieds,
Cor anglais.

On trouve encore dans l'orgue des jeux *à bouche* d'une espèce particulière nommés *jeux de mutation*, et qui font entendre la quinte, la tierce, l'octave, la double octave, et quelquefois tous ces intervalles réunis. Ces jeux, qui sont usités depuis très longtemps, donnent lieu à une singularité remarquable : entendus seuls, au moins ceux de quinte ou tierce, ils donnent, comme leur nom l'indique, un son qui est la tierce ou la quinte de la note que représente le clavier ; mais mélangés aux autres jeux de l'orgue, ils sont transformés, modifiés, ou plutôt absorbés par les sons graves qui les accompagnent, et produisent

des effets étranges, majestueux et brillants tout à la fois, contraires aux principes qui régissent la composition musicale et qui déterminent la tonalité, et cependant conformes au caractère de l'instrument et à sa destination, appropriés à la résonnance des grands édifices, et, en définitive, consacrés par un usage de plusieurs siècles.

Les jeux de mutation sont désignés par les noms suivants :

Quinte ou Nazard,	Fourniture,	Sesquialter.
Tierce,	Plein-jeu,	
Cymbale,	Cornet,	

Nous n'avons pas indiqué dans cette nomenclature les noms des jeux anglais ou allemands non usités en France, et qui en général se rattachent à l'une des familles de jeux dont nous avons établi la division.

Après avoir donné ces détails purement techniques sur la composition harmonique de l'orgue, il nous reste à dire comment se sont établies dans des contrées différentes des manières bien diverses de choisir et de combiner les jeux de cet instrument.

Dans le culte catholique, l'orgue paraît avoir eu pour rôle unique de faire entendre des morceaux de musique libre, alternativement avec le chant du chœur; c'est à peine si, dans quelques pays, on a adopté la coutume de faire entendre sur l'orgue le plain-chant du premier verset de chaque pièce, comme les *Kyrie, Gloria in excelsis*, les *hymnes*, etc. En Italie, l'orgue n'exécute jamais le plain-chant, mais toujours une pièce musicale à la fantaisie de l'organiste. Cet emploi de l'orgue est même déterminé par d'anciens règlements (1). C'est pour cela que dans la liturgie romaine il est ordonné de réciter distinctement dans le chœur les paroles que remplace le jeu de l'orgue (2).

En Allemagne, en Angleterre, au contraire, depuis la réforme, l'orgue sert principalement à l'accompagnement des voix, en

(1) Organista dominicis, festisque diebus, episcopum ad divina officia adventantem, ubi primum pro basilicæ foribus est, decora gravique organi modulatione excipiat, neque sonare desistat quousque ad altare oraverit.

Acta ecclesiæ Mediolanensis.

(2) Etsi hymnis, psalmis et canticis, suis vicibus organo canatur, omnes tamen eorum versiculi in choro distincte pronuncientur. (*Cerem.*)

même temps que, comme nous l'avons fait remarquer ailleurs, le culte protestant, limité au chant des psaumes, ne comporte pas une musique aussi variée, des inspirations aussi élevées que le culte catholique, et ne correspond pas à un cérémonial aussi solennel.

De ces deux destinations de l'orgue dans l'église catholique et dans le temple protestant, il est résulté un goût bien différent pour la composition des instruments destinés à l'un ou à l'autre culte.

Dans nos églises, l'organiste exécute cinquante morceaux dans le cours d'un office, et, pour varier les effets, il combine de diverses manières le mélange des jeux. Il a besoin pour cela de trouver dans son instrument des timbres différents; il a besoin aussi à certains moments, quand on accomplit un cérémonial imposant, comme pendant les processions, les offertoires, etc., de tirer de l'orgue une certaine puissance, et pour cela les jeux d'anches sont nécessaires.

Dans les églises protestantes, l'office de l'organiste se borne à l'exécution d'un *prélude* et d'un *postlude*, avant et après les versets des cantiques ou psaumes. Cette musique sert d'introduction au psaume qu'on va chanter ou au sermon qu'on va prononcer; il ne s'accomplit pendant ce temps aucune cérémonie, le peuple et les ministres sont assis et écoutent, la situation ne demande aucun rhythme déterminé; aussi l'organiste ne fait-il le plus souvent qu'annoncer le thème du choral, qu'il traite dans le style lié ou fugué, c'est-à-dire d'une manière plus propre à intéresser l'esprit de l'auditeur qu'à toucher son âme. Il n'est pas besoin pour ce genre de musique des jeux variés qu'on trouve dans l'orgue catholique, et comme on a reconnu que les *jeux à bouche*, nommés aussi *jeux de fonds*, étaient plus propres à l'accompagnement que les *jeux à anches*, tels que les *trompettes et clairons*, on a multiplié ces premiers jeux et négligé les seconds; tandis que le contraire a eu lieu dans l'orgue conservé dans nos églises catholiques : à Saint-Sulpice par exemple, sur soixante-dix jeux on en compte trente à anches; mais à l'orgue de Saint-Paul, à Francfort, sur quatre-vingt-quatre jeux on n'a admis que cinq jeux à anches.

En résumé, le protestantisme a altéré l'orgue comme il a altéré toutes les parties de la liturgie, et, après vingt années d'expé-

rience, après l'examen et l'audition attentive des orgues construites dans les deux systèmes, nous repoussons l'orgue tel que le protestantisme l'a modifié, et nous croyons que la composition de nos orgues, malgré des défauts que nous signalerons, est de beaucoup préférable à celle qu'on a adoptée en Allemagne.

Mais les facteurs qui construisent l'orgue, les organistes qui le jouent, les fabriques qui le paient, ne se préoccupent guère de ces soins relatifs à la composition des jeux de l'orgue. On se repose sur le goût de l'organiste, qui s'abandonne au facteur, lequel suit la routine s'il est honnête, ou emploie, s'il ne l'est pas, de petites ruses que nous allons dévoiler.

Le nombre des jeux dans l'orgue ne détermine pas du tout l'importance de l'instrument, et un orgue de quarante jeux peut avoir moins de prix qu'un de vingt. Cependant plus d'un curé et d'une fabrique se laissent prendre à cet appât du nombre des jeux, que le facteur présente pour faire croire à un bon marché qui n'existe pas.

Ce qui prouve l'importance de l'instrument, c'est la nature des jeux dont il se compose; les jeux graves, dits de huit pieds, doivent y dominer, et en général nous croyons pouvoir indiquer la proportion suivante :

Dans un orgue de quinze jeux, il faut huit jeux de huit pieds, un ou deux jeux de seize pieds, deux de quatre pieds, et trois *jeux de mutation*. Dans un orgue de trente jeux, il faut seize jeux de huit pieds, quatre de seize pieds, quatre de quatre pieds, deux de deux pieds, et quatre jeux de mutation.

Ces règles ne sont pas absolues; elles peuvent varier suivant la grandeur de l'édifice et la destination de l'instrument; mais il faut toujours composer un orgue de manière à lui donner des accents majestueux et à n'user qu'avec une extrême sobriété des sons aigus ou des jeux de menue taille.

Dans un orgue de quinze jeux, il faut au moins trois, au plus quatre jeux d'anches.

Dans un orgue de trente jeux, il faut au moins sept, au plus neuf jeux d'anches.

Nous avons dit plus haut qu'un orgue complet demandait deux claviers entiers et une pédale séparée; cependant comme un tel orgue comporte environ vingt jeux, et que le prix en est élevé, beaucoup de paroisses ne peuvent en faire l'acquisition. Dans ce

cas, quelque modiques que soient les ressources de la fabrique, on doit toujours disposer l'orgue de manière à être complété plus tard, et n'eût-il d'abord qu'un seul clavier, il faut que les dimensions de la soufflerie, celle du buffet, la distribution du mécanisme pèrmettent d'ajouter, dans un délai plus ou moins éloigné, un deuxième clavier à main et un clavier de pédales séparées de deux octaves. Une paroisse ne meurt pas, ses ressources renaissent chaque année, et le tort de presque toutes les fabriques est d'administrer les revenus de l'église comme une fortune particulière qui est limitée et ne se renouvelle pas.

Le timbre et la qualité de son des jeux résultent de la disposition de leur embouchure, des matières dont sont fabriqués les tuyaux et du diamètre de ces mêmes tuyaux.

La disposition de l'embouchure dans les jeux de fonds, celle des languettes dans les jeux à anches, dépendent uniquement du talent et de la délicatesse de l'ouvrier. C'est dans cette partie du travail que l'industrie du facteur d'orgue prend le nom d'art, et c'est pour avoir cette supériorité dans la qualité des sons qu'il importe de choisir un facteur habile et éprouvé.

Les tuyaux doivent être en étain ou en bois. Le plomb doit être exclu, si ce n'est pour quelques jeux d'un effet particulier, et qui ne doivent figurer que dans de très grandes orgues. On admet cependant une différence entre le métal avec lequel on fabrique les tuyaux extérieurs ou montre et les jeux à anches, et celui qu'on emploie pour les jeux de fonds placés à l'intérieur. Dans ce dernier cas, il est d'usage d'autoriser un mélange de 10 à 15 kilogrammes de plomb sur 50 kilogrammes d'étain.

Quant au diamètre des tuyaux, on doit toujours dans un devis comprendre un certain nombre de jeux de *grosse taille*. Cette désignation suffit aux experts pour apprécier la manière dont le facteur a rempli ses engagements.

Nous n'avons pas l'intention de faire ici un traité de facture d'orgues, et déjà sans doute les détails dans lesquels nous avons cru devoir entrer auront paru fastidieux à beaucoup de nos lecteurs; mais, pour en comprendre l'utilité, il faut penser aux développements extraordinaires qu'a reçus l'industrie du facteur d'orgues depuis quelques années. Dans le premier tiers de ce siècle, on a à peine construit ou réparé cent orgues dans toute la France, et depuis quinze ans, on en a établi plus de quinze

cents, sans compter les diverses espèces d'orgues expressives, adoptées dans les petites églises ou chapelles. Avant 1830, on n'aurait pas pu rassembler dans toute la France vingt ouvriers facteurs; aujourd'hui on en réunirait facilement plus de trois cents, qui travaillent sous la direction d'une vingtaine de facteurs établis. La plupart de ces derniers ont fait leur apprentissage aux dépens des églises qui les ont occupés, et il nous reste à remplir la tâche délicate d'apprécier leurs travaux, en même temps que nous ferons connaître les perfectionnements importants qui ont été imaginés dans ces dernières années.

F. Danjou.

(*La suite au prochain numéro.*)

DE LA CRÉATION

D'UN TROISIÈME THÉATRE LYRIQUE.

Un respectable ecclésiastique de Paris demandait, il y a quelque temps, à M. le directeur des beaux-arts pourquoi le gouvernement n'accordait aucun secours, aucun témoignage d'intérêt à la musique religieuse, cette branche si importante de l'art musical, tandis que les théâtres exclusivement destinés aux plaisirs des riches, et encore seulement des riches qui vivent à Paris, recevaient de si énormes subventions. M. le directeur des beaux-arts répondit sans hésiter que la musique religieuse prenait sa part des secours et subsides alloués aux théâtres, puisque dans un grand nombre d'opéras on avait eu soin d'introduire des morceaux religieux et même d'employer l'orgue.

Cette réponse, qu'on pourrait prendre pour une plaisanterie imaginée pour éconduire poliment un solliciteur, révèle au contraire la pensée sérieuse des hommes qui président aux destinées de l'art musical. Ils ne font aucune différence du sacré ou du profane; le *Stabat* de Rossini, la Prière de la *Muette* sont pour eux des chefs-d'œuvre de musique religieuse; aussi, à leur point de vue, l'établissement d'un nouveau théâtre lyrique est-il une mesure utile à l'art en général, et la musique sacrée y aura place réservée : on y entendra des prières chantées par les prêtresses du lieu; on ne craindra pas même, comme dans *la Juive*, d'y prononcer les saintes paroles : *Te Deum laudamus;* on prendra les enfants de chœur de nos paroisses pour renforcer les voix des susdites prêtresses, on habillera nos chantres en grands-prêtres, et l'on aura ainsi un chœur complet de musique religieuse. Après cela, qui donc oserait se plaindre? Mon Dieu! ce ne sera pas moi. Je ne désire rien plus que de voir tous messieurs les chantres admis à l'Opéra, pourvu qu'ils y restent, et je n'aurai de vraie joie que le jour où toute la belle musique qu'on fait

dans nos églises sera rentrée dans le théâtre, sa maison paternelle.

Je hasarderai cependant quelques observatiens sur l'opportunité de la création de ce troisième théâtre lyrique, dont la concession vient d'être octroyée à M. Ad. Adam, auteur du *Postillon de Lonjumeau*, opéra renommé.

D'abord, dans quel but, en vue de quel intérêt élève-t-on ce nouveau théâtre? Est-ce pour ouvrir aux compositeurs une carrière de plus pour s'y produire? Il faudrait dans ce cas convenir que le moment est mal choisi. Ce ne sont pas en effet les théâtres qui manquent aux auteurs, mais bien les auteurs qui manquent aux théâtres; jamais, dans l'histoire de l'art moderne, on n'avait vu des années aussi stériles que celles qui viennent de s'écouler. Le directeur de l'Opéra s'est adressé aux compositeurs de tous les pays et de toutes les éeoles pour avoir une partition nouvelle. De la Tamise au Tibre, de la Sprée au Guadalquivir, les échos ont répété sa demande suppliante d'un ténor et d'un opéra, et rien n'est venu, ni le ténor, ni l'opéra. L'Opéra-Comique, faute de chefs-d'œuvre contemporains, a cherché dans ses cartons poudreux quelques partitions du siècle dernier qu'il a remises à la scène. Le calme le plus parfait règne depuis quinze ans dans le monde musical; quelques œuvres honnêtes et distinguées apparaissent de temps en temps, *rari nantes*, mais les productions médiocres abondent, encombrent les rues, aucun vent ne s'élève pour les balayer, et le troisième théâtre lyrique ne pourra qu'augmenter cet encombrement.

D'un autre côté, les affaires des directeurs de théâtres sont, au vu et su de tout le monde, dans une situation peu prospère. Chaque année on récite, dans les deux Chambres, une longue et triste complainte sur la détresse des théâtres lyriques, et l'on étale à tous les yeux le tableau de leur misère. Les députés attendris votent de larges subsides, enflent le budget et font payer à un fermier de la Basse-Bretagne, à un propriétaire du pays basque, voire même à un curé normand, s'il possède le moindre verger, les frais d'entretien de théâtres que ces braves contribuables ne verront jamais.

Et pourtant les subventions ne guérissent pas les plaies, qui s'élargissent chaque jour. Les belles voix deviennent de plus en plus rares, et les chanteurs trouvent toujours, comme disait

Cherubini, les airs trop hauts et les appointements trop bas: chaque note qui s'échappe du gosier d'une cantatrice en renom vaut une pièce d'or; tel de notre connaissance, chantre à Saint-Eustache il y a quelques années, gagne aujourd'hui 30,000 fr. par an. Cette augmentation indéfinie du salaire des acteurs ruine tous les théâtres, et créer un théâtre nouveau c'est évidemment hâter la chute de ceux qui existent.

Il est vrai qu'on espère obtenir des Chambres une subvention de plus. On s'occupe déjà de dresser la statistique funèbre des compositeurs qui sont morts sans pouvoir produire leurs chefs-d'œuvre; on prépare un rapport dans lequel seront énumérés les avantages prétendus de cette création, et l'affaire s'arrangera, la subvention passera, et le public la paiera.

Ne se trouvera-t-il donc pas dans le parlement quelques hommes à vues droites et élevées qui comprennent que tout cet argent, gaspillé par les directeurs de théâtres, ne profite en rien à l'art ni aux vrais artistes? Ne protestera-t-on jamais contre cette inique répartition des deniers de l'État qui accorde tout à l'art profane et rien à l'art religieux et populaire?

Si, pour certains riches du jour, le théâtre est le seul temple où ils viennent chercher des émotions, adorer quelques divinités, en revanche, pour l'immense majorité des Français, le temple et le théâtre (qu'on nous pardonne ce rapprochement), c'est la paroisse où se célèbrent les offices divins.

Les cérémonies majestueuses, les chants sublimes de la religion, les vêtements riches et variés de ses prêtres, le calice d'or, l'encens qui brûle autour de l'autel, l'orgue harmonieux, la cloche sonore, voilà ce qui tient lieu de spectacle dans les villes et villages, spectacle auguste, qui purifie l'âme au lieu de la corrompre, la fortifie au lieu de l'amollir.

C'est au sanctuaire que les arts prennent leur source, et c'est de là que jaillissent l'inspiration et le génie. Qu'on ôte le culte religieux d'une ville ou d'un pays, et avec lui les premières étincelles qui enflamment le cœur de l'enfant au sortir du berceau, et on verra si, après cela, il reste des arts dans cette contrée ou dans cette ville.

C'est donc non seulement commettre une grande injustice, mais encore tarir la source des arts que de ne pas honorer et soutenir l'art religieux. La France est le seul pays d'Europe où

ait lieu cette inique répartition des encouragements accordés aux arts. N'oublions pas toutefois que, dans la pensée de M. le directeur des beaux-arts, les subsides accordés aux théâtres servent en même temps à la musique religieuse!! Eh bien! ce serait le contraire que devrait penser M. le directeur des beaux-arts; car l'Opéra n'existe aujourd'hui que par les sujets que la musique religieuse a formés, et il eût été juste et habile, au lieu de fonder un nouveau théâtre lyrique et de le subventionner, de commencer par rendre florissante cette musique religieuse sans le secours de laquelle, toute ruinée qu'elle est, le théâtre nouveau ne pourrait s'ouvrir.

F. Danjou.

REVUE CRITIQUE.

Mémoire sur le maintien de la musique à l'église, par M. Joseph Régnier (1).

M. Joseph Régnier, auteur de divers écrits que nous avons désignés à l'attention de nos lecteurs, vient de publier dans *le Correspondant* un mémoire *sur le maintien de la musique à l'église.* Malgré l'estime que nous professons pour M. Régnier, et tout en reconnaissant la pureté de ses intentions, nous devons cependant déclarer que la question si importante de la restauration du chant ecclésiastique est traitée dans ce mémoire d'une manière incomplète et souvent erronée. Il importe qu'en ce moment, où l'attention du clergé commence à se porter vers le sujet qui nous occupe, les idées et les jugements ne soient pas faussés, et il est de notre devoir de relever des erreurs d'autant plus dangereuses qu'elles sont accréditées par un journal estimé.

D'abord quel but s'est proposé M. Régnier en écrivant sur le *maintien* de la musique à l'église? Est-il question de la supprimer? apparaît-il chez nosseigneurs les évêques un empressement extrême à suivre la voie dans laquelle est entré Mgr de Langres? Hélas! non; et il nous paraît étonnant que M. Régnier, au lieu de faire un mémoire sur le *maintien* du chant ecclésiastique qu'on laisse tomber en ruine, ait préféré défendre la musique que personne n'attaque. Il est vrai que M. Régnier condamne comme nous la musique sensuelle et théâtrale à l'église; il demande l'art grave, majestueux, suave de Palestrina; mais il s'efforce en même temps de prouver qu'en fait d'art l'Église n'exclut rien, que de tout temps elle a voulu expérimenter toutes les formes de la musique, en étudier le goût, en suivre les vicissitudes, épurer l'art, mais non pas le bannir. C'est ainsi que M. Régnier explique et justifie presque l'invasion générale de la musique mondaine dans le lieu saint depuis deux siècles.

Selon nous, c'est à la fois une erreur et un danger de rendre

(1) Brochure in-8° de 40 p.; extrait du *Correspondant* du 10 septembre.

l'Église responsable de la décadence de l'art, et d'avancer qu'elle a sanctionné et sanctifié par conséquent le dévergondage de la musique sacrée, depuis Pergolèse jusqu'à Rossini. C'est comme si on disait que l'Église est intervenue dans le mauvais goût architectural du siècle dernier. L'Église ne s'est pas mêlée, Dieu merci, des choses qui changent et passent suivant les caprices de l'homme; l'art est l'expression vivante des mœurs, des sentiments de la société; les mœurs se sont modifiées depuis trois siècles sous l'influence des idées et des formes païennes, le sensualisme s'est infiltré dans tous les cœurs, et l'art est devenu sensuel à l'église comme ailleurs; et pour qu'il redevienne calme, pur et vraiment religieux, il faut que les esprits soient ramenés sur le terrain où ils étaient avant la renaissance.

Mais à travers toutes les variations du goût dans l'art, l'Église a su conserver sa musique propre, qui est intimement liée à sa liturgie. Cette musique, c'est le plain-chant; les altérations qu'il a subies, l'indifférence dont il est l'objet n'empêchent pas qu'il subsiste toujours et qu'il soit seul admis d'une manière certaine et authentique par l'Église dans la célébration des offices divins.

Le plain-chant est nécessaire dans le culte comme la pierre sacrée sur l'autel, comme le crucifix, comme les vêtements sacerdotaux; la musique est un accessoire comme les vitraux ou les tableaux qui ornent le temple; aussi nous bornons-nous à demander qu'on rende au chant ecclésiastique sa beauté primitive, qu'on le répare là où il est dégradé, qu'on s'applique à l'exécuter avec la perfection qu'il comporte. C'est dans ce retour à l'art vraiment chrétien qu'est la source réelle et pure de toute réforme: il ne s'agit pas de prononcer entre Palestrina et Mozart, ou de maintenir l'un ou l'autre; en un mot, ce n'est pas une question d'art, de goût, d'esthétique, mais bien une question religieuse et exclusivement liturgique. Il appartient au souverain Pontife, aux évêques, de régler, d'éclairer ce sujet, et nos travaux sont de simples recherches dont l'autorité ecclésiastique tirera le parti qu'elle jugera convenable.

C'est donc introduire dans la question une confusion fâcheuse que d'y faire apparaître la musique proprement dite, qui est en dehors de la liturgie, et qu'il ne s'agit ni de proscrire, ni d'approuver.

Mgr l'évêque de Langres s'est, à la vérité, prononcé pour l'exclusion de la musique, mais ce prélat n'a pas parlé au nom de toute l'Église et n'a jugé la question que pour son diocèse. Nous nous sommes associé de tout notre cœur aux doctrines en apparence exclusives de Mgr de Langres, et cela par deux raisons.

La première, c'est que dans l'état actuel des esprits, en présence des préjugés, du mauvais goût, de la routine invétérée, le seul moyen de régénérer la musique sacrée, c'est de proscrire quant à présent et pour un temps toute espèce de musique.

La seconde raison, c'est que la seule musique acceptable à l'église, celle de Palestrina, de Roland de Lassus et autres auteurs anciens, est inexécutable dans la plupart des localités, et par conséquent Mgr de Langres, en interdisant actuellement toute musique, n'a porté aucun préjudice à la partie saine et pure de l'art.

D'ailleurs le savant prélat n'a pas, que nous sachions, lancé une interdiction absolue et perpétuelle contre la musique. Que le *chant ecclésiastique* soit remis en honneur dans tout le diocèse de Langres, que de nombreuses associations de laïques l'exécutent dans les paroisses, et quand de tels résultats seront obtenus, quand il y aura dans cette contrée des milliers de voix bien disciplinées, quand on pourra y exécuter convenablement quelques chefs-d'œuvre de musique sacrée, nous ne doutons pas que Mgr Parisis n'autorise, à quelques solennités, ces hommages de l'art et des artistes à la gloire de Dieu.

M. Régnier nous paraît donc avoir consacré beaucoup d'instruction et de talent à soutenir une thèse inutile, et nous ne pouvons nous empêcher de regretter qu'un esprit si distingué, des connaissances si étendues, l'influence d'un recueil périodique qui fait autorité, n'aient pas été mis directement au service de la cause du *chant ecclésiastique*. Il n'y a, en ce moment, qu'une seule chose qui soit nécessaire, c'est que cette science ignorée du chant ecclésiastique soit cultivée dans tous les séminaires, enseignée dans les écoles, pratiquée par des réunions nombreuses de clercs et de fidèles. Ce qui est essentiel, c'est qu'on y attache une importance au moins égale à celle qu'on accorde aux vêtements sacerdotaux, au cérémonial, aux autres détails de la liturgie, dont on s'occupe avec zèle et avec soin. Il y a trente mille paroisses en France qui n'ont que faire de Palestrina ni de toute autre musique, et desquelles cependant le chant religieux

va disparaître si les évêques, le clergé, tous les catholiques, ne s'appliquent à régénérer le simple plain-chant.

M. Régnier annonce d'autres articles sur la musique religieuse. Nous espérons qu'il traitera cette question d'une manière utile et pratique, et qu'il finira par où il aurait dû peut-être commencer.

F. Danjou.

Höhere Orgelschule als Fortsetzung des Handbuchs des Organisten (École supérieure d'orgue servant de complément au Manuel des organistes), par Friederich Schneider, maître de chapelle à Dessau. — Quarante-huit Trios pour l'orgue (1).

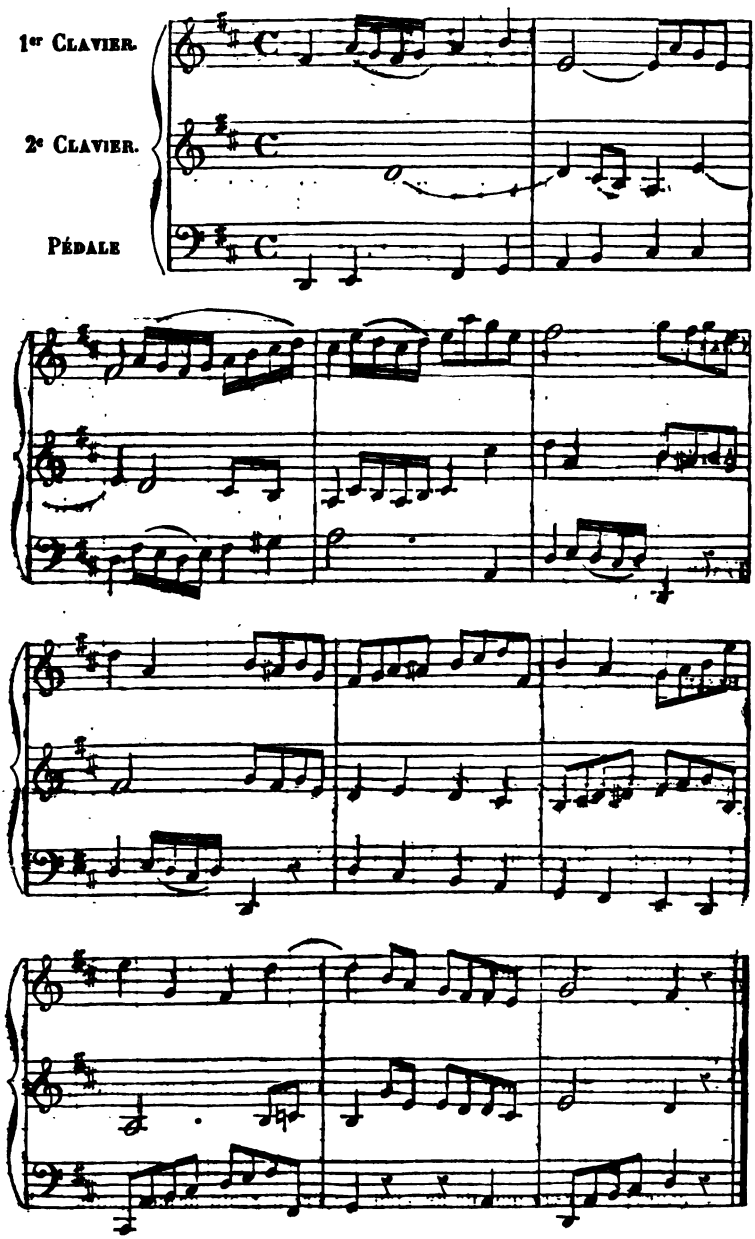
M. Friederich Schneider n'a pas, en Allemagne, la réputation de pratiquer le style grave et sévère adopté pour cet instrument. Il n'appartient pas à l'école de Bach, mais il se rapproche plutôt du genre libre de nos organistes français. On sait que, tout en condamnant la manière toute mondaine avec laquelle on traite l'orgue en France, nous n'approuvons pas pour cela l'abus de la science et du style fugué qu'on remarque dans les œuvres des artistes allemands. Aussi les pièces d'orgue de M. Friederich Schneider nous intéressent-elles surtout parce qu'elles tiennent le milieu entre la légèreté française et la roideur pédante de l'Allemagne.

Si M. Schneider avait plus d'élévation et d'originalité dans les idées, nous recommanderions son recueil comme réalisant à quelques égards le style et le genre que nous désirons voir régner sur l'orgue. Mais ces pièces d'orgues sont utiles, surtout pour l'exercice bien entendu du clavier de pédales. Il faut absolument que nos jeunes organistes s'adonnent à l'étude du clavier de pédales, dont on ne fait en France qu'un usage ridicule en doublant la basse du clavier de main avec le pied. Il faut qu'on fasse établir partout des claviers disposés comme en Allemagne, et qu'on se livre assidûment à cet exercice spécial. Les pièces de Friederich Schneider rendront un grand service aux organistes studieux, et chacun de ces morceaux étant court et facile, on pourra utiliser à l'office même l'étude qu'on en aura faite.

Nous donnons ci-après un des trios de M. Friederich Schnei-

(1) Leipsig, Bruggemann sche Verlags.

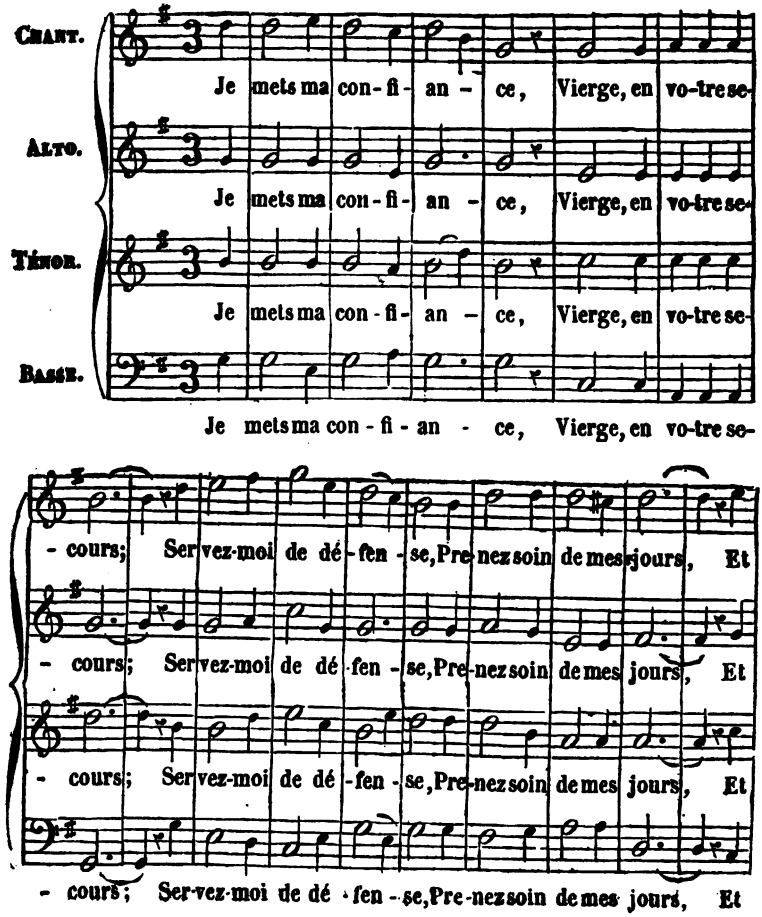
der pour en faire apprécier le mérite et en donner une idée exacte.

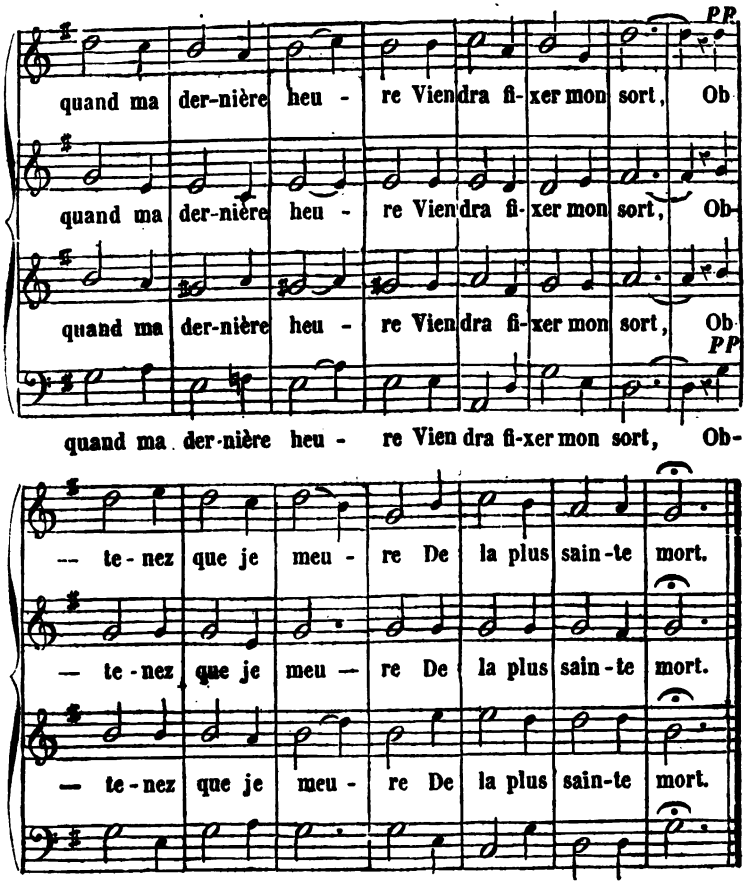


MÉLANGES.

CANTIQUE A LA TRÈS SAINTE VIERGE,

par F. D.




PP
quand ma der-nière heu - re Vien dra fi-xer mon sort, Ob
quand ma der-nière heu - re Vien dra fi-xer mon sort, Ob-
quand ma der-nière heu - re Vien dra fi-xer mon sort, Ob
PP
quand ma der-nière heu - re Vien dra fi-xer mon sort, Ob-
— te-nez que je meu - re De la plus sain-te mort.
— te-nez que je meu — re De la plus sain-te mort.
— te-nez que je meu - re De la plus sain-te mort.
— te-nez que je meu - re De la plus sain-te mort.

OCTAVIEN DE PETRUCCI DE FOSSOMBRONE.

Un livre très curieux, récemment publié, est tombé dans nos mains depuis peu. Ce livre est écrit en allemand ; voici la traduction de son titre : *Octavien de Petrucci de Fossombrone, premier inventeur de l'impression de la musique avec des caractères métalliques mobiles, et ses imitateurs dans le XVIe siècle* (1) ; par M. Antoine Schmid, garde de la bibliothèque impériale. A Vienne, chez P. Rohrmann, 1845, 1 vol. grand in-8° de 342 pages, avec 8 planches.

Cette monographie se fait remarquer par beaucoup d'érudition et par une patience de recherches devenue bien rare de nos jours. Déjà M. Antoine Schmid s'était fait connaître avantageusement par une suite très ample d'articles relatifs à l'histoire et à la littérature musicales, publiés dans la *Cæcilia* de Mayence jusqu'à ce jour, et qui se continuent.

Dans une courte introduction, M. Schmid jette un coup d'œil sur les imprimeurs de la fin du xve siècle qui ont publié des traités de musique dans lesquels les exemples sont imprimés par des planches en bois ; puis il donne le catalogue des principaux ouvrages qu'il a consultés pour son livre. Vient ensuite la vie d'Octavien de Petrucci, fameux imprimeur de musique dans les premières années du xvie siècle à Venise, puis à Fossombrone, sa ville natale, dans l'État de l'Église. Cette notice est puisée dans des documents authentiques peu connus. M. Schmid y démontre que cet artiste est le premier qui ait gravé et fondu des caractères métalliques pour l'impression de la musique, et que ses éditions d'œuvres de musique pratique, imprimées par ces caractères, sont les premières qui ont été publiées. Le catalogue de ces œuvres ou recueils de messes, de motets et de chansons italiennes à plusieurs parties, appelées *frottole* et *strambote*, est ensuite donné par M. Schmid dans l'ordre chronologique de leur publication, avec un détail très étendu de ce qu'ils contiennent,

(1) Ottaviano de Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musik Notendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte.

et de toutes les circonstances par lesquelles ces recueils offrent de l'intérêt sous le rapport de l'histoire de l'art.

Des renseignements historiques, non moins curieux et intéressants, concernant les successeurs de Petrucci et ses imitateurs dans l'art d'imprimer la musique avec des caractères mobiles, complètent le livre excellent de M. Schmid. On y trouve des notices sur Jacques Junte en société avec Jean-Jacques Pasoti et Valérius Dorich, ainsi que sur Antoine Blado d'Asula, qui ont imprimé à Rome dans la première moitié du XVIe siècle; François Marcolini de Forli, Octavien Scotto de Monza, Antoine Gardane et ses fils Ange et Alexandre, Jérôme Scotto, François Rampazzotto, Claude Mérulo, Antoine Ferrari, Richard Amadino et Jacques Vincenti, à Venise; Jean-Antoine Castelliono, à Milan; Jean de Bulgat, Henri de Campis, Antoine Hucher et François Rubeus ou Lerouge, à Ferrare; Erhard Oglin, Melchior Kriesstein, Philippe Uhlard, à Augsbourg; Pierre Schæffer le jeune et Apiarius, à Worms et à Strasbourg; Jérôme Formschneider, Jean Petrejus, Jean de Berg, Ulrich Neuber, Dietrich Gerlach et sa fille, à Nuremberg; Georges Rhau ou Rhaw, à Wittemberg; Adam Berg, sa veuve et Nicolas Henrici, à Munich; Jean Winterburger, Jérôme Victor, Jean Singreiner, Raphaël Hofhalter et Léonard Formica, à Vienne; Georges Nigrinus et Daniel-Charles de Karlberg, à Prague; Georges Widmanstetter, à Gratz dans la Styrie; Pierre Haultin ou Hautin, Pierre Attaingnant, Guillaume Le Bé, la famille Ballard, Adrien Leroy, Nicolas Duchemin, Jacques de Sanlecque et son fils, à Paris; Jacques Moderne, Godefroi et Marcellin Beringen, Robert Granjon, à Lyon; Étienne Briard et Robert de Chaunay, à Avignon; Guillaume Vissenac, Hubert Waelrant, Jean Laet, Tilman Susato et son fils Jacques Susato, Christophe Plantin, à Anvers; Jacques Batius, Servaes Zassenus, Pierre Phalese et ses fils Corneille et Pierre, à Louvain; Richard Grafton, Jean Day, Thomas Voutrollier et Thomas Este, à Londres; Jean Brocar, à Alcala de Henarez; Didier de Puerto et François Zea, à Salamanque; Jean de Léon et Jean Guttierez, à Séville; François Diaz Roman, à Valence; Didier et François Fernandez, à Valladolid; Nicolas Carvalho, à Coïmbre; Luiz Alvarez, à Lisbonne; Didier Fernandez de Cordoue, à Oxoma; enfin, dans les temps modernes, Jean-Gottlob-Emmanuel Breitkopf, à Leipsick.

Il est regrettable qu'il ne soit point entré dans le plan de l'ouvrage de M. Schmid de faire connaître les procédés et les systèmes typographiques qui, à diverses époques, ont été mis en œuvre pour l'impression de la musique et du plain-chant, ce qui aurait complété l'histoire de cet art; mais tel qu'il est, on ne peut nier que ce livre ne soit ce qu'on a jusqu'à ce jour de plus satisfaisant sur cette matière. Il serait désirable que cet excellent ouvrage fût traduit en français, ou du moins qu'il servît de base à une histoire complète de la typographie musicale.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Mgr l'évêque d'Orléans a donné dernièrement un bel et honorable exemple de désintéressement en renonçant à une subvention de 2,000 fr. que lui votait le conseil-général, et en mettant pour condition que cette somme serait allouée à la maîtrise de la cathédrale. Malheureusement cet argent va être bien mal employé, car la cathédrale d'Orléans est, comme celle de Reims et quelques autres, en pleine décadence sous le rapport du chant. C'est là que règnent le chant sur le livre, les serpents, la musique de régiment, les vociférations des chantres, enfin tout ce qu'on n'aurait assurément pas toléré dans les siècles chrétiens. Ce n'est pas précisément le manque de ressources qui produit cette décadence de l'art, mais la corruption du goût et l'ignorance du beau. Ainsi la cathédrale de Reims a de riches revenus, on y pourrait rétablir le chant ecclésiastique dans toute sa magnificence; mais on préfère conserver les habitudes du XVIIIe siècle, et on persiste à faire entendre les plates compositions de Hardouin et autres maîtres de ce temps. Aura-t-on plus de goût à Orléans? Il ne nous est pas permis de l'espérer. Les 2,000 fr. votés serviront à enseigner à de jeunes enfants la musique futile et niaise des auteurs à la mode; et quand ces enfants auront reçu une telle éducation, ils seront préparés à monter sur les planches de l'Opéra ou sur les tréteaux des théâtres de province, selon qu'ils auront profité des leçons de musique qu'on reçoit à la maîtrise.

*** On a établi récemment à Marseille un Cercle catholique, et plusieurs des jeunes gens qui en font partie ont eu l'excellente idée de se réunir sous la direction de l'un d'entre eux pour étudier spécialement le *plain-chant* et en faire l'application au chant de l'office dans la chapelle de la Mission de France. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer de tels faits dans notre recueil.

*** Le P. Lambillotte vient de couronner sa carrière musicale en attachant son nom, en accordant son appui à un nouveau mécanisme pour toucher l'orgue sans être musicien. Ce mécanisme dit *Harmoniphone*, se vend chez M. Darche, et est chaudement recommandé par *l'Univers*. Nous savons qu'un de nosseigneurs les évêques doit prochainement troubler le concert d'éloges qu'on prodigue à ces stupides inventions, en leur fermant l'entrée de son diocèse. Il est vraiment temps d'arrêter ce débordement d'ignorance.

*** Les désastres de l'inondation sont venus fort à propos pour donner un prétexte légitime à l'exécution solennelle d'une messe de M. Zimmerman intitulée *Requiem héroïque*, et qui était déjà annoncée pour le 3 novembre sans qu'on sût dans quel but et à quelle intention. C'est une nouvelle manière d'offices et de solennités non religieuses qui s'introduit dans les églises de Paris depuis quelque temps. On offre le saint sacrifice de la messe pour avoir

une occasion d'entendre et de faire entendre les grandes compositions musicales de certains artistes qui visent à l'Institut ou à l'Opéra. Il nous semble que tout cela pourrait avoir lieu sans que la messe fût dite, et par conséquent sans donner lieu à trois ou quatre mille personnes d'assister d'un air distrait et d'une façon fort peu respectueuse aux plus augustes et aux plus saints mystères de la religion. De telles inventions ont pour résultat de ruiner la musique sacrée, et de la faire prendre en haine aux hommes religieux témoins des désordres qu'elle occasionne.

*** M. Martin, de Saint-Germain-l'Auxerrois, a eu l'heureuse idée de publier dans la *France musicale* un article sur les inondés de la Loire, et d'inviter tous les artistes à se réunir autour de lui pour exécuter, au bénéfice des victimes, un GRAND REQUIEM que ce maëstro vient de terminer. Vit-on jamais plus de modestie ! Il y a des gens qui auraient proposé de faire exécuter le *Requiem* de Mozart ou celui de Cherubini ; mais M. Martin va droit au but, et dit tout nettement *prenez mon ours*. Nous avons bien regretté, en lisant cet article, d'être trop éloigné de Paris pour venir entendre ce *Requiem* composé sans doute par un nouveau procédé, comme *feu le plain-chant populaire*.

*** La fête de Sainte-Cécile, qui se célèbre chaque année avec une grande solennité dans la cathédrale de Bordeaux, n'aura pas lieu cette fois à cause de la maladie de M. Colin, chef d'orchestre de la Société philharmonique. Nous avons peine à comprendre comment il ne s'est trouvé personne pour remplacer M. Colin, et nous regardons comme un précédent fâcheux cette interruption d'une solennité aussi belle et aussi populaire. Le cercle philharmonique, qui fait toute l'année de fort bonne musique à l'usage d'une classe d'auditeurs privilégiés, se produisait en cette occasion devant tout le public. Au point de vue de l'art, c'était une épreuve utile, et au point de vue religieux, c'était un hommage toujours bien accueilli par Mgr l'archevêque. Nous espérions même que quelque jour on aurait fait entendre un des chefs-d'œuvre de l'ancienne école d'Italie et éveillé dans Bordeaux, la ville artiste, le goût de ces grandes et majestueuses compositions. *Ce qui est différé n'est peut-être pas perdu.*

*** On avait à Nîmes, depuis plusieurs années, un organiste estimable, modeste, et ayant assez de goût pour ne pas improviser et se borner à bien jouer de la musique composée par Rink, Boëly et autres bons auteurs. On a remercié cet organiste, contre lequel on n'avait aucun grief, et par la seule raison qu'il n'improvisait pas. Une telle mesure est à la fois une iniquité et un acte funeste à l'art. Si encore on avait remplacé cet organiste par un artiste d'un talent transcendant, cela pouvait se comprendre ; mais on est allé chercher un joueur de sauteuses, qu'il a fallu congédier. A présent on vient de faire choix d'un Espagnol dont nous ne connaissons pas le mérite. Il était de notre devoir de protester contre ce qui vient de se passer à Nîmes, parce que si de tels faits se reproduisaient, ce serait à désespérer de l'art en France et à décourager tous les hommes modestes et vraiment habiles.

*** Le conseil municipal d'Aire-sur-la-Lys vient de supprimer l'allocation de 600 fr. qu'il accordait chaque année à la Société de Sainte-Cécile. Il y a

peu de mois que, par une inconséquence inexplicable, le même conseil signalait aux ministres de l'instruction publique et de l'intérieur les résultats si satisfaisants et si dignes d'encouragement qu'avait obtenus cette Société, et les deux ministres, sur la demande de ce conseil, accordèrent un secours de 1,000 fr. à cette utile institution. La Société de Sainte-Cécile ne périra pas pour cela; M. Dubois, organiste d'Aire, qui en dirige les études, voudra se dévouer sans rétribution à cette œuvre, et méritera par son désintéressement la reconnaissance de ses élèves et l'estime des amis de l'art.

*** Mgr l'évêque de Nîmes a refusé l'archevêché d'Aix, et ce témoignage d'attachement au diocèse qu'il gouverne avec tant de prudence depuis dix années a provoqué de la part des habitants de Nîmes diverses manifestations de leur reconnaissance. L'organiste a aussi voulu témoigner à sa manière sa joie et sa gratitude, et il a exécuté sur l'orgue à l'offertoire un air d'un opéra de Grétry : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille.* Grâce et pardon soient accordés à ce pauvre organiste pour un acte d'aussi mauvais ton et d'aussi mauvais goût en faveur de l'intention qui l'a inspiré. Mais puisqu'il fallait une allusion, ne pouvait-on l'emprunter à un des chants de l'Église. Le chant de la belle antienne : *Sacerdos et Pontifex, et virtutum opifex, pastor bone in populo, ora pro nobis Dominum*, eût été au moins une mélodie catholique, et l'allusion n'eût été ni moins heureuse ni moins délicate.

*** On a inauguré à Montpellier, le 18 octobre dernier, l'orgue de l'église Saint-Denis, réparé par M. Cavaillé-Coll. Nous rendons ordinairement toute justice au mérite incontesté de cet habile facteur; mais, en cette circonstance, soit qu'il n'ait pas dirigé lui-même ce travail, soit qu'il ait été mal secondé par ses ouvriers, il n'a produit qu'un instrument assez médiocre, dont les jeux sont mal combinés. De telles négligences sont préjudiciables à l'art et donnent beau jeu aux facteurs de province.

*** M. Vervoitte, qui vient d'être nommé maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, nous a communiqué divers travaux qu'il a faits pour l'arrangement du plain-chant à quatre voix. L'harmonie de M. Vervoitte est correcte et distinguée, le choix des modulations conforme à la tonalité, les parties agencées avec pureté et élégance. Quand M. Vervoitte voudra se livrer à la composition de la musique sacrée, il obtiendra facilement les suffrages des gens de goût.

*** On parle depuis quelque temps de la *Société des enfants de Paris*, dirigée par M. Philips, et qui est composée d'ouvriers qui se sont livrés à l'étude du chant en chœur. Cette Société donne des sérénades aux artistes célèbres, et chante, en plein air, des morceaux de musique dramatique moderne. Nous croyons que si quelque amateur zélé et catholique essayait de former une réunion semblable pour le chant religieux, il aurait de grandes chances de succès. En tout cas, s'il y a à Paris des obstacles sérieux pour la réussite de telles œuvres, ces obstacles sont bien moins grands dans les villes de province, et il serait facile partout d'en triompher.

*** M. Aimé Paris a quitté Caen chargé de lauriers, de couronnes, de médailles. M. de Saint-Germain, qui avait fondé dans la même ville une excellente école de musique dont il est sorti des élèves brillants; M. Gervais, qui a

organisé au collége le chant de l'office en musique exécuté par les élèves d'une manière remarquable; les professeurs distingués qui se livrent dans cette ville depuis de longues années à l'enseignement de la musique, n'ont pas obtenu la moindre ovation, le plus léger appui, et voilà qu'après trois mois de discours emphatiques, d'un enseignement empirique, de résultats très contestables, M. Aimé Paris est porté en triomphe. Ainsi va la justice des hommes! M. Paris va revenir à Caen, et nous en sommes bien aise; il faut que cette méthode soit soumise à une expérimentation assez longue pour qu'on puisse séparer le système en lui-même de la faconde et de l'adresse du professeur qui l'expose. Mais après tous ces essais, il restera toujours une question à résoudre, celle du changement de notation, et c'est précisément par la solution de cette question qu'on doit commencer à s'éclairer. Est-il utile, est-il possible de changer la notation actuelle? C'est à cette double demande que M. Paris doit répondre. Une occasion solennelle se présente de faire juger le débat; l'académie de Bruxelles a offert un prix à l'auteur du meilleur mémoire sur ce sujet. Que M. Paris ou M. Chevé entrent en lice, qu'ils viennent, au nom de la raison et de la science, à l'aide de leur expérience, prouver que l'avenir de l'enseignement de la musique est attaché au changement de la notation; que ce changement est possible; que par ordre ministériel on peut l'accomplir; que toutes les nations de l'Europe vont y consentir; que cela n'entraînera pas la perte de tous les produits de l'art; que cela ne détruira pas le précieux privilége de la musique d'être une langue universelle; qu'ils prouvent enfin que leur système n'a pas pour base une utopie, qu'il n'est pas exploité purement dans l'intérêt du charlatanisme; alors, nous garantissons à M. Paris d'autres suffrages que ceux des journalistes et amateurs de Caen, et d'autres lauriers que ceux qu'on lui décerne.

*** L'impression du *Traité de plain-chant* de Jumilhac est fort avancée; l'ouvrage paraîtra incessamment. On sait que le nombre des exemplaires est limité: par conséquent ceux de nos lecteurs qui désirent se procurer cet ouvrage doivent se hâter d'en faire la demande à M. Blanchet.

ERRATUM. — Quelques fautes graves se sont glissées dans l'impression de l'article de M. Fétis inséré dans le dernier numéro de la *Revue.* Nos lecteurs auront pu facilement les corriger, parce qu'elles portaient en général sur le texte des *Antiennes à la sainte Vierge*: p. 305, l. 5, *qui se chantent après*, ajoutez: *complies.* Il n'en aura pas été de même du morceau de *Gallus: Adoramus te*, dans lequel nous devons signaler l'existence de plusieurs fautes importantes. A la seconde note de la 4e mesure de la partie de dessus, il faut ajouter le signe ♯, l'accord étant celui de *mi* majeur. — Le second *ut* de la 9e mesure, au 1er ténor, doit être marqué d'un ♮. — La première note de la 22e mesure de la basse est *sol* au lieu de *mi.* — La seconde note de la 23e mesure de la partie de dessus est *la* au lieu de *sol* qui est imprimé. — La seconde note de la 25e mesure, au 2e ténor, est *sol* au lieu de *si* — La première note de la 27e mesure, au 1er ténor et à la basse, est une *ronde* et non une *blanche.* — Dans le motet: *O bone Jesu*, on a imprimé *netiosissimo*, qui n'a pas de sens, au lieu de *pretiosissimo.*

Paris. — Imprimerie de L. Martinet, 30, rue Jacob

DE LA FACTURE D'ORGUE

AU XIXe SIÈCLE.

(Suite et fin.)

Les meilleurs facteurs d'orgue du XVIIIe siècle ne s'étaient guère appliqués qu'à augmenter la variété des jeux, à améliorer la qualité des sons, sans apporter, dans la partie mécanique, aucune modification remarquable. Subissant l'influence des organistes, ils avaient approprié les orgues au style et au goût de ces artistes, multipliant les jeux bruyants, cherchant l'imitation des jeux de l'orchestre, enfin s'efforçant d'accommoder les orgues à des pièces de musique religieuse qu'on intitulait *rondo*, *chasse*, *tambourin*, *fanfare*, etc. Aussi, les jeux doux et graves, qui demandent une musique calme et un genre lié, sont-ils en très petit nombre dans les orgues construites à cette époque, même dans les plus considérables. Les flûtes ouvertes de 32 pieds n'y figurent pas; les jeux de 16 et même de 8 pieds n'y sont pas en proportion, pour le nombre, avec les jeux aigus, tels que cornets, pleins jeux, cymbale, fourniture, tierce, quinte, etc., qui y dominent. En revanche, les jeux éclatants de trompette, clairon, bombarde, y sont d'une qualité supérieure, et pour laquelle les facteurs français n'ont pas de rivaux. Le ridicule usage de jouer le clavier de pédale avec le seul pied gauche s'établit en France au milieu du XVIIIe siècle, et indique assez que l'orgue fut alors livré aux clavecinistes qui n'avaient fait aucun exercice de cette partie de l'art. Les facteurs négligèrent de placer des jeux importants sur ce clavier dont on ne savait pas se servir, et on vit même, par une incroyable anomalie, des orgues dans lesquelles les jeux de pédales étaient de 8 pieds,

tandis qu'il y avait au clavier à main des jeux de 16 pieds ; de sorte que la basse, qui est naturellement destinée aux pédales, résonnait une octave au-dessus de la partie confiée à la main gauche. L'habitude qu'on contracta alors de jouer le plain-chant dans le ton des voix de basse-contre fit prolonger l'étendue des claviers de pédales dans le grave jusqu'au *la* ou *sol*, et même jusqu'au *fa*.

En Allemagne, au contraire, comme je l'ai déjà fait remarquer, les jeux doux, nécessaires pour le genre de musique exclusivement adopté dans la liturgie protestante, furent presque les seuls admis dans les orgues parce que l'on s'attacha à obtenir la gravité sans chercher la puissance, au lieu qu'en France on cherchait la force, l'éclat et la variété, sans songer à la majesté et à la douceur des sons.

En Angleterre, on paraît avoir suivi à peu près les errements de l'Allemagne, avec cette différence toutefois qu'on perfectionna d'une manière remarquable le mécanisme, que les facteurs allemands ont complétement négligé, et qu'ils ont encore, à l'heure qu'il est, laissé dans un état notoire d'infériorité.

Malgré ces défauts, le système général de combinaison des jeux dans l'orgue français me paraît le plus convenable, eu égard à la nature et aux formes du culte catholique. Il est d'ailleurs facile de corriger et d'améliorer nos instruments ; c'est ce que les facteurs modernes ont tâché de faire avec des tendances diverses et que j'apprécierai tout-à-l'heure.

Les facteurs célèbres du siècle dernier furent, en France, Clicquot père, auteur du grand orgue de la collégiale de Saint-Quentin, instrument gigantesque qui subsiste encore et qui est menacé de passer par les mains des vandales ; le religieux bénédictin dom Bedos, à qui l'on attribue l'orgue de Saint-Sever et celui de Saint-Nazaire à Béziers, et qui rédigea, pour l'*Encyclopédie des arts et métiers*, *l'Art du facteur d'orgues*, ouvrage étendu et le plus complet qui existe sur cette matière ; le dominicain Isnard, qui construisit le bel orgue de Saint-Maximin en Provence et celui de l'église des Dominicains de Bordeaux ; Thierry, par qui fut établi l'orgue de Notre-Dame de Paris ; Lefèvre, facteur à Rouen, et l'un des plus habiles de son temps, auteur des orgues de la cathédrale de Rouen et de l'abbaye des bénédictins de Caen ; Lépine, qui construisit dans le Midi un grand nombre

d'instruments parmi lesquels on peut citer les orgues de Montpellier et celui de Pezenas qu'on a tout récemment mutilé ; Dallery, dont le petit-fils possède encore le titre de facteur du roi ; et enfin Clicquot fils, le plus renommé de tous.

Le 10 août 1792, pendant qu'on jouait aux Tuileries le premier acte du drame terrible de la révolution, on inaugurait à Poitiers, dans l'antique cathédrale, un orgue magnifique construit par Clicquot, lequel avait déjà fondé sa réputation sur des bases solides par la construction des orgues de l'abbaye de Souvigny, de Saint-Nicolas-des-Champs, de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, et, en dernier lieu, de Saint-Sulpice, achevé en 1784.

L'orgue de la cathédrale de Poitiers fut à la fois le dernier travail de Clicquot et l'instrument le plus parfait qu'on eût établi jusqu'alors. La révolution ruina et dispersa les facteurs ; Clicquot mourut dans un état voisin de l'indigence, et, pendant environ vingt années, cette industrie parut tout-à-fait anéantie.

Lorsque le calme fut rétabli, que les églises purent rendre quelque éclat au culte, il ne restait plus que deux ou trois des anciens facteurs ; et il n'y avait plus à Paris que deux artistes de quelque mérite ; c'étaient Dallery père et Somer, auquel succéda bientôt Callinet. Ce dernier, élève d'abord de son oncle Callinet, facteur à Beaune et homme de talent, travailla ensuite dans les ateliers de Dallery, et enfin, devenu le successeur de Somer, fut bientôt en possession de la confiance presque unanime du clergé de Paris.

Vers la même époque, c'est-à-dire de 1820 à 1828, le ministre des cultes commença à comprendre dans son budget des subsides pour la réparation des orgues des cathédrales dont l'entretien est à la charge de son département. Malheureusement les chefs de bureau, chargés de ces sortes d'affaires, eurent la déplorable pensée de confier la réparation d'un grand nombre d'instruments précieux à MM. Claude, facteurs à Mirecourt ; il se trouva des artistes assez complaisants ou assez ignorants pour faire l'éloge du prétendu talent de ces ouvriers, et des sommes énormes, hors de toute proportion avec le travail commandé, furent versées entre les mains de MM. Claude, qui ont impunément altéré et dénaturé la qualité de son de nos plus belles orgues. A Tours, au Mans, à Périgueux, à Toulouse, à Nevers, à Langres, à Nancy, à Aire-sur-l'Adour, à Pamiers, à Alby, et dans

beaucoup d'autres cathédrales, ces facteurs s'avisèrent de couper les bouches de tous les tuyaux et de diminuer la pression de l'air, afin, en diminuant le volume des sons et la force du vent, de déguiser les défauts et dégradations intérieures des sommiers qu'ils négligeaient de réparer. Ces actes, d'un vandalisme irréparable, ont été maintes fois dénoncés, et c'est à peine si aujourd'hui les chefs de bureau du ministère des cultes sont revenus d'un engouement inconcevable dont le résultat a été de gaspiller les deniers de l'État et de consommer la ruine des plus beaux instruments.

En 1829, M. Érard fut invité par le roi Charles X à construire un orgue pour la chapelle royale des Tuileries. M. Érard, si habile pour la facture des pianos, était étranger à celle des grandes orgues, et il fit venir de Londres un ouvrier intelligent, nommé John Abbey, lequel se sépara bientôt de M. Érard, et fonda lui-même un établissement spécial.

M. John Abbey apportait en France pour la première fois le mode de soufflerie usité en Angleterre, et qui consistait dans un réservoir destiné à contenir l'air comprimé qu'on y introduisait au moyen d'une ou deux pompes mises en jeu par une seule bascule. Ce procédé remplaçait avantageusement les anciennes souffleries, occupait moins de place, et occasionnait moins de fatigue que ces soufflets multipliés quelquefois dans les grandes orgues jusqu'au nombre de quatorze ou quinze, et offrait en outre plus de chances de solidité. M. John Abbey faisait encore connaître et apprécier en France le système de mécanisme adopté en Angleterre, dont la simplicité et la perfection parurent évidentes. Quant à la qualité des sons des orgues de ce facteur, elle était remarquable dans les jeux à bouches et très défectueuse dans les jeux à anches. On ne fit attention qu'à la nouveauté et au mérite réel de ces instruments, on passa par-dessus leurs défauts; les artistes les plus éminents encouragèrent M. John Abbey de leur suffrage, Choron rédigea et signa un prospectus pour le recommander au clergé, et le ministre des cultes reporta sur ce facteur une partie de la faveur qu'il avait accordée jusque là à MM. Claude.

C'est donc de la venue de M. John Abbey en France que date le progrès de la facture d'orgue et l'introduction du mécanisme anglais, qui a reçu depuis lors de nouveaux perfectionnements.

Au même moment, un savant magistrat, M. Hamel, juge au tribunal de Beauvais, amateur passionné de l'orgue, éclairé par une étude profonde des mathématiques et de la physique, voulut bien consentir à diriger lui-même les travaux de restauration de l'orgue de la cathédrale de Beauvais. Il changea la disposition de cet instrument, apporta dans le mécanisme des améliorations remarquables, appliqua pour la première fois à un grand orgue les effets de l'expression sur quelques jeux par la pression de l'air et aussi par l'emploi de jalousies, et dota sa ville d'un chef-d'œuvre qui l'emportait déjà de beaucoup par sa composition et sa disposition sur les plus belles orgues du XVIIIe siècle.

Quelques années plus tard, en 1832, le ministre des travaux publics ayant compris dans le plan de restauration de la basilique de Saint-Denis le rétablissement de l'orgue, demanda aux membres de la section de musique de l'Académie des beaux-arts de vouloir bien désigner le facteur à qui cet important travail serait confié. On comptait parmi les membres de cette section MM. Cherubini, Lesueur, Berton, Boïeldieu, musiciens illustres, mais manquant absolument des connaissances nécessaires pour remplir la mission que le ministre leur confiait. Trois facteurs se présentaient; c'étaient MM. Dallery, Callinet, et John Abbey. Il est juste de dire que leurs devis, que je vis alors, ne faisaient mention d'aucun perfectionnement, d'aucune innovation, et qu'ils proposaient seulement d'établir un orgue pareil aux instruments déjà connus. M. Dallery avait annoncé qu'il rendrait l'orgue entièrement expressif, mais sans faire connaître le moyen qu'il emploierait. On jugea avec raison que c'était là une promesse irréfléchie. On hésitait à se prononcer, lorsqu'un jeune homme débarqua de Toulouse à Paris muni de lettres pour divers personnages influents. Ce jeune homme était M. Aristide Cavaillé-Coll, fils d'un facteur assez estimé dans le Midi, et qui s'était déjà distingué par quelques innovations qui n'étaient pas toutes heureuses, mais qui indiquaient la volonté de chercher le progrès. M. Cavaillé présenta pour l'orgue de Saint-Denis un projet très excentrique et qui n'eût pas fixé un instant l'attention des membres de l'Académie, s'il n'eût pas été accompagné de recommandations puissantes. Sans se rendre compte assurément des motifs de leur préférence, les membres de l'Institut confièrent à M. Cavaillé la construction de l'orgue de Saint-Denis.

Il se trouva par hasard qu'ils avaient mis la main sur un véritable artiste, sur un homme intelligent, laborieux, et de ceux dont on a dit que leur génie, c'était la patience. De 1832 à 1840, M. Cavaillé se livra à la construction de l'orgue, faisant et défaisant son ouvrage, jusqu'à ce qu'il eût atteint la perfection qu'il avait rêvée; les travaux que M. Cavaillé produisit pendant cet espace de temps ne sont pas sans défaut, et les orgues de Lorient, de Pontivy, de Dinan, de Notre-Dame-de-Lorette, ne sont pas dignes dans toutes leurs parties du nom et du talent de cet artiste estimable.

Il serait difficile de préciser la nature des perfectionnements que cherchait M. Cavaillé, et d'expliquer le système auquel il obéissait. Avait-il bien compris les imperfections de l'orgue français? Savait-il qu'il manquait surtout de jeux doux et graves? Avait-il reconnu la supériorité des jeux à anches de l'ancienne facture? Se préoccupait-il des effets de l'orgue eu égard à son emploi dans le culte catholique? Nous ne le croyons pas. La seule tendance qu'ait bien clairement manifestée M. Cavaillé, c'est celle de perfectionner le mécanisme, d'accroître la puissance générale de l'instrument et de donner à ses jeux le timbre et le caractère des instruments de l'orchestre dont ils portent le nom. Cette tendance était-elle bonne et utile? M. Cavaillé a-t-il atteint le double but qu'il avait en vue? C'est ce que nous allons examiner avec détail.

Les facteurs du siècle précédent n'avaient trouvé d'autre moyen d'augmenter la puissance de l'orgue que d'en multiplier les jeux et les claviers, et encore avaient-ils rencontré un obstacle dans la pesanteur des touches qui s'accroissait en raison de la grandeur des soupapes, ou de la réunion des divers claviers sous l'action d'un seul. Pour remédier en partie à cet inconvénient, ils avaient diminué la grandeur des soupapes, et, par suite, le volume d'air comprimé destiné à chaque note. Il résultait de là que la quantité d'air préparée pour l'alimentation de l'orgue ne pouvait se distribuer à la fois que dans un petit nombre de jeux, et qu'on était alors privé de faire entendre la réunion complète de toutes les voix dont se compose l'orgue. En Allemagne, sans s'arrêter à cette difficulté, on avait donné à chaque note le volume d'air nécessaire pour alimenter tous les tuyaux; aussi les claviers étaient-ils presque injouables

quand on les accouplait, et, en tout cas, ces instruments n'étaient pas propres à l'exécution des traits rapides, des passages brillants, du style léger, usités dans la musique d'orgue française.

Il fallait donc, pour donner à chaque jeu et à l'ensemble des jeux cette force de son que désirait M. Cavaillé, augmenter le volume et la pression de l'air; en ce faisant, on accroissait notablement la résistance des touches, et il devenait indispensable de trouver un moyen de vaincre cette résistance. M. A. Cavaillé, mécanicien ingénieux, chercha ce moyen pendant sept ans et ne le trouva point. Il en était encore là en 1839, et allait être obligé de présenter son orgue à la critique des artistes, qui auraient éprouvé la plus grande difficulté à le jouer, lorsqu'un mécanicien anglais, M. Barker, vint prendre en France un brevet pour sa découverte du levier pneumatique, à l'aide duquel il résolvait le problème dont M. Cavaillé avait inutilement cherché la solution.

Je décrirai plus loin ce procédé remarquable; je me borne à constater que M. Cavaillé eut la modestie et le mérite d'en faire le premier l'application à l'orgue de Saint-Denis, et qu'il put par là produire sans inconvénient et sans reproche le système qu'il avait conçu pour augmenter la puissance de l'orgue.

Ce système consistait dans une série d'innovations que je dois faire connaître. D'abord le volume d'air assigné à chaque note était plus considérable, et par suite les rainures des sommiers étaient plus profondes, les soupapes plus larges et en plus grand nombre; M. A. Cavaillé avait imaginé en outre d'établir plusieurs soufflerie, fournissant chacune de l'air comprimé à un degré différent, ce qui permettait de varier l'intensité du son et le timbre des jeux. S'emparant encore de quelques faits observés par les savants qui avaient fait des expériences d'acoustique, recueillant tout ce qui pouvait venir en aide à sa pensée dominante, M. Cavaillé introduisit dans l'orgue les tuyaux octaviants dont quelques facteurs allemands et italiens avaient déjà fait l'essai, et qui avaient beaucoup plus de puissance que les tuyaux à bouche de dimension régulière. De toutes ces recherches, de tous ces efforts, de toutes ces circonstances, naquit le bel orgue de Saint-Denis, le plus vaste, le plus puissant qui eût été jusqu'alors construit en France et peut-être en Europe.

M. Cavaillé s'était aussi attaché à obtenir l'imitation des in-

struments d'orchestre dont certains jeux de l'orgue portent le nom. L'emploi des tuyaux octaviants servit bien cette pensée. La flûte octaviante imite parfaitement la flûte traversière. La trompette octaviante, alimentée par un vent fortement comprimé, reproduit les sons de la trompette d'orchestre. Dans d'autres jeux, la disposition de l'embouchure ou de la languette donne un résultat semblable. M. Cavaillé a cependant repoussé sans motif l'adoption des jeux à anches libres, dont quelques uns pouvaient favoriser son système.

L'orgue que M. Cavaillé vient d'achever pour l'église de la Madeleine à Paris fait encore mieux ressortir que l'orgue de Saint-Denis la pensée permanente de son auteur, de développer la puissance de l'orgue et d'imiter certains instruments de l'orchestre. Non content d'y multiplier les jeux octaviants, d'y donner aux jeux à anches une qualité de son très énergique, il a encore quintuplé la puissance générale de l'orgue au moyen des accouplements de clavier par octaves. Cette idée de réunir les différents claviers, non pas seulement à l'unisson, mais par octaves, appartient à la maison Daublaine-Callinet, et résulte de l'emploi du mécanisme Barker. Mais ces accouplements par octaves ne sont possibles, à notre avis, qu'entre des claviers différents; et, en les employant sur le même clavier, M. Cavaillé double les jeux graves de huit ou seize pieds, qui ne se trouvent plus en proportion avec les jeux aigus, et absorberaient ceux-ci si on ne leur donnait un timbre perçant et strident. Toutes ces combinaisons ont été imaginées par M. A. Cavaillé pour accroître la puissance de l'orgue, et il faut bien que nous arrivions à dire que nous sommes loin d'approuver ce système. Sans doute, il serait bon d'augmenter la puissance des jeux dans une limite raisonnable et de manière à produire avec un orgue de vingt-cinq jeux l'effet qu'on obtenait autrefois avec un de quarante; c'est ce que la facture moderne peut réaliser, mais cet éclat si bruyant des trompettes, ce timbre perçant des jeux à bouches qu'on remarque dans l'orgue de la Madeleine encore plus que dans celui de Saint-Denis, sont et seront toujours des défauts pour les hommes de goût et les oreilles délicates. C'est dépasser le but au lieu de l'atteindre que de faire retentir dans nos églises des orgues assourdissantes. Il ne s'agit pas dans l'office divin de renouveler le miracle de la chute des murailles de Jéricho, ou de

nous donner une idée des terribles trompettes qui annonceront le jugement dernier ; il suffirait de placer dans nos églises des instruments harmonieux et majestueux tout à la fois, et sans vouloir tomber dans la grave monotonie de l'orgue allemand, on peut désirer de n'être pas étourdi à l'église par un vacarme effroyable ; c'est ce qui est réservé désormais aux paroissiens de la Madeleine, et c'est une douleur de plus à ajouter à celles qu'ils doivent éprouver à la vue de ce temple profane et païen.

Quant à l'imitation des instruments d'orchestre que M. Cavaillé s'efforce d'obtenir, c'est une erreur qui serait bien funeste à l'art si elle se propageait. Au seul point de vue de l'art, il faut d'abord faire observer que jamais dans l'orgue les instruments ne joueront le rôle qui leur est assigné dans l'orchestre. Il faudrait quarante mains, autant de claviers, et une intelligence capable de les faire mouvoir à la fois, pour employer les jeux de l'orgue, comme on emploie les instruments dans l'orchestre. La trompette prolonge un son éclatant, les instruments à corde jettent des fusées de notes rapides, la contrebasse joue pizzicato, la flûte lance des arpéges ; chaque instrument a une marche différente, et les effets de l'ensemble sont dus à cette diversité de sons, à la manière de les grouper, de les coordonner. Jamais l'organiste n'aura le pouvoir de diviser sa pensée en cinquante directions différentes, quand même, ce qui ne peut avoir lieu, le mécanisme lui en donnerait la faculté. Ainsi, l'imitation de l'orchestre par l'orgue est, au point de vue de l'art, une chimère qu'on a tort de poursuivre. Mais, au point de vue religieux, ce n'est plus seulement une chimère, mais une inconvenance. L'orchestre a été créé et combiné pour la musique passionnée, sensuelle ; sans cette expression dramatique qui lui est propre, l'orchestre moderne n'a pas de signification. Il est vrai qu'au moyen-âge, même dans nos églises, on employait quelquefois de nombreux instruments, mais ils jouaient alors le rôle qu'ils doivent jouer dans l'orgue, ils accompagnaient uniformément les voix et ne produisaient pas, comme aujourd'hui l'orchestre, une musique séparée, distincte du chant. Jamais, quoi qu'on fasse et qu'on dise, l'orchestre moderne ne sera bien séant dans la musique religieuse, et en tous cas, s'il y est admis, ce sera pour ces solennités dans lesquelles l'exercice du culte paraît se changer en un spectacle où les curieux,

les amateurs se rendent en foule. Si ces solennités sont nécessaires, qu'on les tolère, mais qu'on laisse à l'orgue qui chante et résonne à tous les offices, dans toutes les circonstances, son caractère grave, dévotieux, dénué de passion et de cette expression sensuelle que tous les saints, que tous les conciles, que toute l'Église a repoussée comme nous du lieu saint. C'est déjà bien assez, c'est déjà trop d'avoir admis dans nos orgues les jeux et claviers dits expressifs, et bien que cette prétendue expression ne soit après tout qu'un moyen de diminuer ou d'augmenter la puissance du son, c'est cependant un don funeste à cause de la manière dont s'en servent la plupart des organistes.

Ainsi, le jour où M. Cavaillé abandonnera la voie dans laquelle il est entré, nous sommes convaincus qu'il pourra prétendre au premier rang que lui assignent déjà la perfection de son mécanisme, les soins minutieux qu'il donne aux travaux qu'il exécute. Mais tant qu'il cherchera le développement presque indéfini de la puissance des sons et l'imitation des timbres de l'orchestre, il sera en dehors de l'art catholique et restera au-dessous de ses devanciers, Clicquot et autres, parce qu'avant tout, l'orgue est un instrument de musique; ce qu'on lui demande, c'est la beauté des sons, leur majesté, leur convenance; la perfection du mécanisme ne vient qu'après ces qualités essentielles, et n'est en définitive qu'un accessoire important, sans doute, mais non pas indispensable.

Vers l'année 1832, on commença à établir dans les églises de Paris des orgues de chœur et d'accompagnement destinées à remplacer les serpents et ophicléides. Le premier essai en fut fait par M. Adrien de Lafage, alors maître de chapelle de Saint-Étienne-du-Mont, dont M. Olivier, aujourd'hui évêque d'Évreux, était curé. Au mois de novembre 1833, on plaça un instrument de ce genre au chœur de Saint-Eustache, et ce fut comme le signal d'une réforme générale dans le chant des paroisses de Paris.

Tout le monde voulut supprimer les serpents et ophicléides, et avoir un orgue d'accompagnement. Les facteurs, MM. John Abbey et Callinet, ne suffisant pas aux travaux qui leur étaient commandés, l'auteur de cet article conçut l'idée de réunir ces deux habiles ouvriers, et de fonder avec leur concours un établissement important. Ce projet manqua alors qu'il était sur le point de se réaliser, et quelque temps après, M. Daublaine, qui

avait formé un atelier pour établir des orgues de petites dimensions, s'associa M. Callinet, et entreprit sur une vaste échelle l'exploitation de cette industrie. J'ai pris une part trop active à la direction de la maison Daublaine-Callinet pour qu'il me soit permis d'apprécier ici ses travaux. Je dois me borner à faire remarquer qu'appelé, surtout dans les premières années, à diriger moi-même la composition des instruments, je me suis toujours efforcé de m'écarter de la tendance que je combattais tout-à-l'heure dans M. Cavaillé. Je me suis appliqué à éloigner de l'esprit des ouvriers et contremaîtres de la maison Daublaine-Callinet toute pensée d'imitation des jeux de l'orchestre, et j'ai tâché d'obtenir dans les orgues établies sous ma direction des effets graves, majestueux, une grande égalité dans les sons, un timbre pur, de la puissance, sans cet excès de force et d'énergie que je reproche à M. Cavaillé. Plus de deux cents orgues ont été construites et semées en France par cette entreprise; je ne doute pas qu'avec le temps on n'en vienne à en reconnaître unanimement la supériorité.

La maison Daublaine-Callinet, dirigée pendant longtemps par un habile facteur, M. Théodore Sauer, s'attacha bientôt M. Barker, inventeur du levier pneumatique, dont je vais donner la description et faire comprendre l'importance.

Frappé, comme M. Aristide Cavaillé, de l'imperfection du mécanisme de l'orgue et de la nécessité de trouver un moyen de vaincre la résistance des touches pour pouvoir améliorer même la partie harmonique de l'instrument, M. Barker imagina d'employer l'air comprimé lui-même à vaincre cette résistance, et il y parvint de la manière suivante.

Il disposa un appareil intermédiaire entre les touches et le mécanisme. Cet appareil consiste dans autant de petits soufflets qu'il y a de touches au clavier. Chacune des touches, au lieu d'avoir à abaisser la vergette, le rouleau d'abrégé et la soupape qui y correspondent, n'a plus qu'à ouvrir une petite soupape, laquelle donne passage à l'air comprimé; celui-ci pénètre instantanément dans le petit soufflet et le gonfle immédiatement. Or, à l'extrémité de ce petit soufflet viennent s'attacher les vergettes qui, en s'abaissant, ouvrent les soupapes du sommier. Par ce moyen, la table supérieure du petit soufflet, soulevée par la force de l'air, agit en même temps sur le mécanisme et remplit

la fonction qui était auparavant réservée à l'organiste. De sorte qu'on peut dire que, dans les orgues où ce mécanisme est appliqué, l'organiste a pour intermédiaire, entre la touche et la soupape, l'air comprimé lui-même, qui sert ainsi à deux fins, à faire d'abord fonctionner le mécanisme, et ensuite à faire résonner les tuyaux.

Cette découverte est assurément la plus importante qu'on ait faite depuis des siècles pour perfectionner l'orgue. Cependant, telle est l'indifférence et l'ignorance qui accueillent tout ce qui concerne ce bel instrument, que personne, dans le clergé ou dans les fabriques, ne s'en est préoccupé et qu'il s'écoulera encore bien des années avant que le mérite et les avantages de cette découverte soient généralement appréciés.

Ces avantages sont nombreux : d'abord la solidité du mécanisme de l'orgue est plus certaine, attendu que, n'ayant plus à craindre la résistance des touches, on peut établir un mécanisme plus lourd, mettre des ressorts plus forts, si cela est nécessaire, pour éviter les accidents ordinaires et presque inévitables dans les orgues anciennes. Le clavier présente dans toutes ses parties une égale résistance, et on peut réunir quatre ou cinq claviers ensemble sans augmenter d'un milligramme le poids des touches. Enfin, il résulte de cette invention une foule de combinaisons opérées par l'accouplement des claviers, à l'unisson ou à l'octave, et les uns sur les autres. Ces combinaisons ajoutent à la puissance de l'orgue sans que le nombre des jeux soit plus grand, et permettent de produire avec un orgue de trente jeux l'effet qu'on obtenait autrefois avec soixante.

Divers perfectionnements de détail ont été aussi ajoutés à l'orgue dans ces dernières années. M. Cavaillé a introduit dans l'instrument les jeux harmoniques ou octaviants dont je n'ai blâmé que l'abus. La maison Daublaine-Callinet a enrichi les orgues des jeux à anches libres nommés *euphone* et *cor anglais*, d'un son très agréable et d'un effet très religieux. M. Barker a, en outre de son mécanisme, inventé un appareil pour neutraliser les secousses que le vent peut recevoir et en régulariser l'écoulement. Il a aussi amélioré la construction des boîtes dites expressives, dont j'ai parlé et qui, par la faculté qu'elles possèdent d'éloigner ou de rapprocher l'effet de certains jeux, contribuent à donner à l'instrument une variété de plus, dont cependant quelques or-

ganistes abusent en mettant en jeu à tout propos et sans goût ce mécanisme.

La maison Daublaine-Callinet s'est attachée à introduire dans l'orgue les divers jeux à bouches usités en Allemagne et dont l'effet est excellent. Ce sont ceux de *viole de gambe*, *salcional quintaton*, *fugara*, et en général les jeux à bouches de menue taille qu'on ne connaissait pas en France. L'orgue de Saint-Eustache, si malheureusement détruit par un incendie, était le chef-d'œuvre de la maison Daublaine-Callinet, et offrait dans sa composition l'ensemble de tous les perfectionnements introduits dans la facture d'orgue en France ou ailleurs jusqu'à ce jour.

C'est donc, pour résumer ce que nous venons de dire, à M. John Abbey d'abord, ensuite à M. Barker, dont les deux établissements de M. Cavaillé et de MM. Daublaine-Callinet se sont approprié les découvertes, que sont dus les progrès remarquables qui ont été accomplis dans la facture des orgues et intelligemment appliqués par les deux principaux facteurs que nous venons de citer. Les principaux artistes de Paris, les membres de l'Institut, ont toujours paru accorder la supériorité à M. Cavaillé. A la dernière exposition, il a obtenu la médaille d'or, tandis que la maison Daublaine-Callinet recevait seulement la médaille d'argent. Malgré de tels suffrages et leur haute autorité, je persiste à croire que M. Cavaillé ne se dirige pas, dans la construction des orgues, d'après des vues parfaitement justes, et que les soins consciencieux, la rare perfection qu'il apporte dans la partie mécanique de ses travaux, ne suffiront pas pour lui assigner le premier rang parmi les facteurs d'orgues de cette époque, tant que, pour la partie harmonique, il ne sera pas entré dans la bonne voie.

Ce n'est pas à dire pour cela que la maison Daublaine-Callinet soit à l'abri de toute critique. Cette maison n'est pas, comme l'établissement de M. Cavaillé, exclusivement dirigée par un artiste. Pour accorder aux fabriques des facilités de paiement et construire en si peu de temps un si grand nombre d'instruments, il fallut faire appel aux capitaux; les capitaux appartiennent à des personnes étrangères à l'art et qui ont voulu quelquefois imposer leurs idées particulières dans la direction d'une industrie dont elles ignoraient les conditions et les besoins. De là il est

résulté des erreurs, des pertes qui ont amené, après l'incendie de Saint-Eustache, la liquidation de cette entreprise.

Cet établissement est aujourd'hui reconstitué sur des bases solides, dirigé par un chef honorable et capable, M. Ducroquet, qui saura, nous l'espérons, éviter les fautes que ses prédécesseurs ont commises, et continuer, comme eux, par la supériorité de ses travaux à mériter la confiance unanime du clergé et des artistes éclairés.

C'est du moins à ces deux maisons rivales, de M. A. Cavaillé et de MM. Daublaine-Callinet, qu'appartient sans conteste le premier rang dans cette industrie, tant pour la supériorité de leurs travaux que pour l'importance de leurs ateliers.

Les autres facteurs de province ou de Paris se traînent à la suite de ces deux maisons, s'efforçant d'arracher au rabais quelques travaux ou de capter la confiance des fabriques par des moyens qui ne sont pas toujours honorables. On compte en Alsace et en Lorraine quatre ou cinq facteurs qui travaillent à vil prix et ne sont encore sortis ni de la médiocrité ni de la routine. Il y a à Lyon un facteur qui fit grand bruit, il y a quelques années, et auquel on accordait du talent pour l'imitation de la voix humaine, effet grotesque et de mauvais goût, qui ressemble aux bêlements d'un troupeau de chèvres beaucoup plus qu'à un chœur de voix. Les journaux firent alors grand bruit du mérite de ce facteur qui est aujourd'hui justement condamné à l'obscurité. A Montpellier, à Toulouse, à Bordeaux, à Douai, il y a des facteurs d'orgues qui prétendent égaler en talent les facteurs de Paris. Il se pourra qu'avec le temps, en se procurant de bons ouvriers, ils arrivent à bien faire; jusqu'à présent je n'ai vu de ces facteurs aucun orgue au-dessus du médiocre.

Tels sont les renseignements qu'une longue expérience m'a permis de recueillir sur l'état de la facture d'orgue en France.

Je me suis appliqué à exprimer mon opinion consciencieuse sur les facteurs de notre temps et sur leurs produits. De plus longs développements eussent été nécessaires pour les personnes qui font de cet art une étude approfondie; mais on annonce la publication prochaine d'un ouvrage qui suppléera aux lacunes que les proportions de ce recueil m'ont forcé de laisser subsister dans ce simple aperçu. M. Hamel mettra bientôt au jour un traité complet de *la facture d'orgue*. Cet important ouvrage, fait par un

homme compétent et duquel on ne pourra suspecter l'impartialité, éclairera complétement ceux qui sont appelés à faire construire des orgues. On annonce aussi la publication prochaine de la *théorie catholique de l'orgue* par M. Régnier : nous avons lieu d'espérer que cet ouvrage contiendra d'utiles renseignements. Il est temps, au moins, qu'on ne livre plus au premier venu les deniers d'une fabrique pour n'obtenir en échange qu'un mauvais instrument, sans solidité ou sans qualité. Il est temps qu'on arrête les dégradations que commettent dans nos anciennes orgues des ouvriers inhabiles. Il est temps enfin que le clergé et les amis de l'art religieux encouragent et protègent les artistes vraiment habiles et qui ont conquis, au prix de sacrifices de toutes sortes, la réputation dont ils jouissent aujourd'hui.

F. Danjou.

REVUE CRITIQUE.

TRAITÉ DE CONTRE-POINT ET FUGUE, par FÉTIS.

Deuxième édition.*

L'art d'écrire la musique à plusieurs parties n'est guère pratiqué que depuis le XIe siècle, bien qu'on puisse citer quelques exemples de chants à deux voix antérieurs à cette époque. Au XIIe siècle le système de notation par des points placés sur ou entre des lignes ayant prévalu, il fallut, pour noter la musique à plusieurs voix, rapprocher et superposer ces points; de là l'expression *punctum contra punctum*, d'où est venu le mot *contre-point*.

Le contre-point est donc, comme l'indique son étymologie, une science qui a pour objet l'arrangement et la combinaison des notes dans leur succession simultanée. Cet arrangement et cette combinaison sont soumis par l'usage et l'exemple des compositeurs à des lois qui ont été progressivement établies. Quelques unes de ces lois sont maintenant en vigueur dans toutes les écoles, d'autres ne sont pas universellement adoptées, toutes ont été discutées, contestées, modifiées et même méconnues dans la pratique habituelle de l'art.

Il est, par exemple, généralement admis aujourd'hui que les successions de quintes et de quartes sont vicieuses, et doivent être évitées avec soin; cependant nos aïeux du XIIe siècle trouvaient un charme inexprimable dans ces mêmes successions qui faisaient alors le fond de tout leur contre-point.

Du reste, on est d'accord aujourd'hui dans toutes les écoles pour reconnaître que la science du contre-point a été portée à son plus haut point de perfection par les maîtres des XVIe et XVIIe siècles. Les règles qui ressortent de leurs chefs-d'œuvre forment la matière des traités de contre-point et de tout l'enseignement classique de la composition, et pourtant, dans l'usage ordinaire, dans toutes les compositions en vogue, ces rè-

(*) Paris, Troupenas, 2 vol. in-fol. de 160 pag. chaque. Prix : 40 fr.

gles et cet enseignement sont totalement méconnus, et quelques compositeurs vont même, en fait de licence, jusqu'à se rapprocher plus qu'on ne croit de ces essais grossiers et informes du contre-point du XIIe siècle.

M. Fétis fut invité, il y a quelques années, par Cherubini, directeur du Conservatoire de Paris, à rédiger un traité de contre-point. Il accomplit cette tâche avec un complet succès, et d'une manière qui lui valut les suffrages de tous les hommes compétents, la reconnaissance des élèves studieux. Aujourd'hui notre savant collaborateur donne une nouvelle édition plus étendue, plus parfaite de ce code raisonné de la composition musicale. On peut considérer ce beau livre non seulement comme un ouvrage didactique du plus grand mérite, mais encore comme une protestation indirecte contre la musique moderne qui s'affranchit de plus en plus des lois qui sont rappelées et habilement commentées dans ce vaste *Traité du contre-point et de la fugue.*

Il n'y a pas de critique à faire d'un tel travail, et nous n'avons pas autre chose à en dire si ce n'est que l'auteur, considérant l'art d'écrire comme parvenu à la perfection dans les chefs-d'œuvre des siècles derniers, depuis Palestrina jusqu'à Sébastien Bach, déduit des ouvrages de ces maîtres la théorie qui les a dirigés, et les règles auxquelles ils ont obéi. Nous ne pouvons que répéter après Cherubini que *l'élève dans cet ouvrage est conduit pas à pas à son but par des documents clairs et précis;* et nous devons ajouter qu'il n'existe sur cette matière aucun ouvrage plus complet, plus parfait, plus lucide que celui de M. Fétis.

Mais à propos même de ces expressions de Cherubini, nous ferons quelques réflexions sur la musique classique dont le titre de la *Revue* a promis de s'occuper. Quel est ce but vers lequel l'élève est conduit dans les écoles? Pourquoi, lorsqu'il y est parvenu, est-il de deux siècles en arrière de l'art, qui marche sans les écoles et les devance? Y a-t-il une musique classique, a-t-on défini les lois éternelles du beau dans la musique? Et devons-nous nous attendre à un progrès indéfini, à un agrandissement incessant de l'art et de ses ressources, ou bien a-t-on déjà dépassé les limites, et faut-il, pour être dans le vrai et dans le beau, revenir sur nos pas, au but que nous proposent les méthodes de contre-point?

Nous allons traiter toutes ces questions avec quelques détails; elles ne sont pas, nous le montrerons bien, étrangères à l'objet principal de nos travaux.

De jeunes artistes se réunissent dans un Conservatoire ou dans le cabinet d'un maître renommé. Là, on les exerce à la composition musicale, et l'on prend pour sujet d'études un plain-chant qu'on leur apprend à accompagner par une partie de dessus ou de basse. On exige pour cet accompagnement l'observation rigoureuse des règles du contre-point. Les élèves s'y astreignent; mais, au sortir de la leçon, s'ils vont entendre quelque ouvrage de leur maître, par lequel il a acquis la célébrité dont il jouit, ils s'aperçoivent aussitôt que cette composition semble faite exprès pour rassembler toutes les infractions possibles aux lois dont un instant auparavant on leur demandait l'application. C'est là une inconséquence, mais ce n'est pas la seule. Pour montrer à l'élève le parti qu'on peut tirer de cette science du contre-point, il faut nécessairement lui apprendre qu'elle a été pratiquée dans toute sa perfection par Palestrina, A. Scarlatti, et quelques autres auteurs; mais en même temps, si l'élève demande à voir ces belles choses et où elles s'exécutent, le maître le renvoie pour les lire à quelque grande bibliothèque; pour les entendre, à la chapelle Sixtine. De sorte qu'à voir l'abandon dans lequel sont tombés ces chefs-d'œuvre, l'élève doit éprouver peu de sympathie pour une science si admirable, mais qui ne sauve pas de l'oubli ceux qui l'ont cultivée avec tant de talent. Si l'élève, de plus en plus curieux, demande ce que c'est que le plain-chant sur lequel on l'exerce, en quoi il diffère de la musique moderne, le maître est forcé d'avouer qu'il n'en sait rien, et il renvoie son élève à M. Fétis ou aux quelques érudits qui se sont occupés de ces vieilleries.

Ce qui est erreur dès qu'on a pénétré dans une école de contre-point, est vérité pratique dès qu'on en sort. Il y a plus, c'est que si, dans le même établissement, il y a deux professeurs, on peut être assuré qu'ils ont des opinions différentes et un enseignement contradictoire.

Il faut conclure de toutes ces observations que, jusqu'à ce jour, la musique n'obéit pas à des règles invariables. Ce qui peut déterminer ces règles, ce sont des ouvrages considérés comme des chefs-d'œuvre, dans tous les temps et par tous les hommes. La

langue latine ou la langue grecque ont été retenues dans de certaines limites par la puissance des bons écrivains, de Cicéron, de Virgile, de Démosthène ou d'Homère; la langue française s'est arrêtée dans son développement depuis le siècle de Louis XIV par l'influence des auteurs de cette époque; mais la musique moderne n'a eu jusqu'à ce jour aucun Cicéron ou aucun Pascal, et nul génie n'a tenu le sceptre de l'art avec assez de force pour imposer des lois durables.

Ce n'est donc en vertu d'aucun droit positif que la science du contre-point dicte ses arrêts dans les écoles. Ces arrêts sont conformes à la pratique des maîtres des siècles derniers, dont les ouvrages sont à peine connus des professeurs; mais la musique actuelle des plus célèbres compositeurs, les partitions les plus en vogue sont faites en dépit de toutes les lois du contre-point.

Dira-t-on qu'il ne faut pas, dans les écoles, lâcher la bride à l'imagination et à la fantaisie? que l'élève habitué à vaincre les difficultés du contre-point aura plus de ressources pour écrire? que, dans tous les cas, il s'agit de musique classique dans le cabinet du professeur de contre-point, et non pas de musique dramatique, qui ne s'enseigne pas ou qui s'apprend ailleurs? Ce serait déplacer la question, mais non pas prouver la légitimité et le droit de la science du contre-point; car, il est impossible d'admettre deux sortes d'éducations pour l'oreille : l'une, qui lui fait accepter les licences, les duretés, les dissonances frappées sans préparation, les résolutions incorrectes d'accords, les modulations hétéroclites, et l'autre qui lui fait repousser toutes ces combinaisons.

C'est donc parce que la science du contre-point manque d'une base solide, d'un principe immuable, qu'elle est impuissante et stérile aujourd'hui. C'est parce que les lois du beau, en musique, ne sont pas définies, que l'art tout entier est bouleversé par d'incessantes révolutions. Ces lois, qui les définira? Un traité de philosophie et d'esthétique; mais ces ouvrages ne précèdent pas l'art, ils le suivent, et à supposer qu'on publiât un ouvrage dans lequel ces principes seraient clairement démontrés, il faudrait toujours attendre que le génie les eût mis en pratique pour qu'ils fussent unanimement reconnus.

Jusqu'à ce jour un seul genre de musique a pu braver les atteintes du temps, les caprices des hommes, survivre à toutes les

révolutions du goût et rester debout sur les ruines des autres parties de l'art : le chant religieux. C'est cependant la seule partie de la musique qu'on n'étudie pas dans les écoles, et c'est la seule dans laquelle on puisse trouver le principe de la loi absolue du beau dans l'art.

Pour connaître le principe du beau, il faut envisager le but de l'art. Ce but doit être purement moral, c'est-à-dire qu'il doit contribuer à purifier, à éclairer le cœur de l'homme ; il doit aider l'âme à sortir de l'atmosphère du sensualisme dans laquelle elle est emprisonnée ; il doit enfin élever l'homme au-dessus de ses penchants et de ses passions, le porter à la méditation, à la contemplation, à la réflexion. C'est ainsi que le christianisme a compris l'art, et c'est pour cela qu'il a ajouté à la forme purement matérielle de ses œuvres d'art le symbolisme qui leur donne un sens moral et religieux. Le monument où l'on se rassemble pour rendre à Dieu le culte qui lui est dû n'est pas seulement remarquable par ses proportions grandioses, la délicatesse de ses sculptures, la hardiesse de ses voûtes, en un mot par sa forme, mais encore par la signification de cette forme et le symbolisme qui y est joint.

Le but de l'art chrétien est donc de révéler à la conscience de l'homme, sous une forme matérielle, un objet d'une nature spirituelle; en un mot, une idée et non pas un effet, une pensée et non pas une sensation.

L'idolâtrie et le paganisme ont fait, au contraire, consister le but de l'art dans la sensation qu'il produit, et par conséquent dans la perfection de la forme, dans l'imitation de la nature et des objets sensibles et extérieurs.

Mais, si tous les philosophes chrétiens et les moralistes ont été d'accord sur le but de l'art et sur les lois immuables du beau, ils n'ont pas pour cela déterminé jusqu'à ce jour, eu égard à l'art musical, les conditions, les formes, desquelles dépend la perfection. L'Église catholique s'est bornée à créer, à conserver sa musique propre et à lui laisser, jusqu'à Palestrina, prendre des développements conformes à son but. Depuis la résurrection du paganisme, l'art s'est constamment écarté de la tendance chrétienne, et son triomphe, aujourd'hui, c'est d'exprimer les passions, d'imiter les bruits de la nature; il est parvenu, et il s'en fait gloire, à reproduire le murmure d'un ruisseau, les

sifflements du vent ou le fracas de la tempête ; il excelle à peindre la colère, l'ironie, les angoisses de la douleur, les éclats de la joie ; tout cela constitue un art dont le but n'est pas moral, puisqu'il excite les passions au lieu de les calmer, puisqu'il éveille les instincts sensuels au lieu de les assoupir.

Il semble que, par ces considérations, nous nous soyons bien éloigné de l'objet de cet article ; cependant elles vont nous servir à conclure, en faisant remarquer qu'il existe aujourd'hui deux arts bien distincts : l'un qui a pris sa source dans l'idée religieuse et chrétienne, et qui a un but moral et civilisateur ; l'autre qui descend directement de l'idée païenne, qui cherche l'effet purement sensuel et n'a d'autre culte que celui de la forme. Le premier a produit les chefs-d'œuvre anciens sur lesquels est fondée la science du contre-point, telle qu'on l'enseigne dans les écoles. Le second n'a jusqu'à ce jour d'autre règle que le caprice de ceux qui le pratiquent ; ses développements sont illimités et son domaine n'a de bornes que celles de la nature elle-même. De sorte qu'enseigner le contre-point avec ses règles austères, ses formes rigoureuses, à une génération d'artistes qu'on n'essaie pas en même temps de diriger vers un but moral, c'est commettre un non-sens et semer sur le sable des principes qui ne germeront jamais. Si demain les plus horribles dissonances, la cacophonie la plus atroce paraissent nécessaires pour exprimer quelque effet, on les emploiera impunément, et le public s'y habituera comme certains peuples s'habituent à l'opium, ou certains hommes aux boissons alcooliques.

Tant que les Conservatoires feront mentir leur titre et qu'ils ne *conserveront* pas les chefs-d'œuvre sur lesquels ils fondent leur enseignement ; tant qu'ils n'obligeront pas les élèves à étudier, à exécuter, à méditer profondément ces produits de l'art d'où ils tirent la science qu'ils veulent imposer ; tant que l'État n'accordera d'encouragement qu'à la musique qui amollit, démoralise et empoisonne le peuple ; tant que les efforts du clergé, son goût éclairé, son zèle ardent, n'auront pas rétabli et restauré l'art religieux, il faut s'attendre à voir le vaisseau de la musique aller à la dérive, sans gouvernail et sans pilote, et flottant au gré de tous les vents.

F. Danjou.

MÉLANGES.

LES QUATORZE MODES DU PLAIN-CHANT.

M. Fétis publie en ce moment, dans la *Gazette musicale*, une série d'articles d'un grand intérêt sur le système général de la musique. Toujours préoccupé de l'idée que la tonalité ecclésiastique embrasse quatorze modes au lieu des huit tons que la pratique du moyen-âge a seuls reconnus, notre savant collaborateur a donné un tableau de ces quatorze modes que nous croyons utile de reproduire à titre de renseignement. Malgré le respect que nous professons pour la science si étendue et l'autorité si bien établie de M. Fétis en pareille matière, nous ne pouvons cependant nous résoudre à adopter cette théorie nouvelle imaginée au XVIe siècle pour expliquer certaines difficultés du plain-chant et inspirée par ce rationalisme moderne qui s'étend à tout et veut connaître les motifs de toutes choses; les systèmes sont le fait des théoriciens, l'art existe sans eux, et les théories les plus habiles ne suffisent pas encore à en expliquer tous les phénomènes et toutes les irrégularités.

Pierre Maillart, chanoine de Tournay et auteur d'un savant traité sur les modes de musique (1), eut soin d'établir une distinction entre ces modes de musique et les tons de l'Église. Il reconnaît que le chant de l'Église est bâti sur les huit tons de la psalmodie, et à propos des difficultés qu'on éprouve à rattacher à l'un des huit tons l'antienne *Nos qui vivimus*, laquelle Glaréan veut placer dans le neuvième mode en la transposant une quarte plus bas, le chanoine de Tournay ajoute : *Voilà un*

(1) Tournay, 1610, in-4.

faible fondement pour y bâtir tant de nouveautés; car s'il ne reste qu'à transposer ainsi le chant d'église à tous propos pour faire changer la mode (sic), *il n'y aura jamais rien d'assuré.* Nous sommes de l'avis de Pierre Maillart; *il n'y a rien d'assuré* si on ébranle les huit colonnes qui portent le chant ecclésiastique.

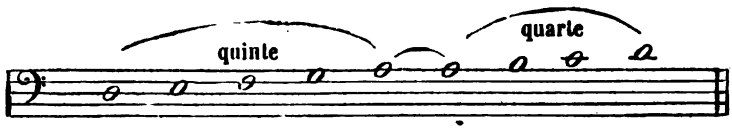
L'erreur de tous les savants qui ont voulu prouver l'existence des quatorze modes dans le plain-chant vient de ce qu'ils ont supposé que saint Ambroise ou saint Grégoire avaient formulé leurs théories *à priori* et avant l'existence de l'art lui-même; tandis qu'au contraire nous sommes convaincu que saint Ambroise n'a reconnu que quatre modes, parce que, de son temps, la musique ecclésiastique était réellement renfermée dans ces limites, et que saint Grégoire, par la même raison, en a reconnu huit qui ont suffi à tous les maîtres et théoriciens depuis le VIIe siècle jusqu'au XVIe. Il est vrai que certaines pièces de chant ne peuvent réellement se rapporter à l'un des huit modes, et déjà les auteurs du moyen-âge, en présence de cette difficulté, avaient admis un ton irrégulier, étranger, *tonus peregrinus;* ils avaient divisé certains modes en deux espèces, le cinquième ton en F et le cinquième ton en C, par exemple. Cette manière d'expliquer les irrégularités des pièces de chant nous paraît plus conforme à l'esprit et au caractère du chant ecclésiastique. Pour montrer où conduirait le système opposé, nous ferons observer que la messe royale de Dumont, dite du premier ton, ne se rattache nullement à aucun des quatorze modes; faut-il, pour classer cette composition devenue populaire, en inventer un quinzième? La grande raison de toutes ces théories, c'est la difficulté qu'on éprouve dans l'emploi du demi-ton accidentel, difficulté qui a donné lieu aux graves erreurs de l'abbé Janssen. Mais la pratique constante de tous les temps enseigne clairement que l'emploi du demi-ton haussant ou baissant, dièse ou bémol, a toujours été déterminé par une règle d'euphonie et non par la théorie. L'un des écrivains les plus savants sur la musique, Salinas, fait justement remarquer que si l'on n'a pas adopté l'usage de marquer des signes du bémol et du dièse l'abaissement ou l'élévation du son, c'est que la voix est conduite à produire cet effet par sa propension et inclination toute naturelle à produire une consonnance (1).

(1) Voici le passage de Salinas: « In cantu nihil opus esse arbitrati sunt prac-

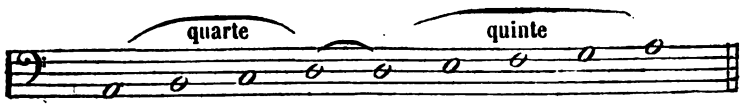
Or, dans la musique ancienne, l'intervalle de triton était une dissonance qui jamais ne pouvait être entendue à cause de l'horreur qu'elle inspirait. Il a fallu que la musique moderne ait reconnu et admis le principe contraire; il a fallu que l'oreille fût habituée à ces intervalles dissonants pour que certains compositeurs modernes de prétendu plain-chant aient pu trouver des chantres qui parvinssent à exécuter l'intervalle de triton. Au moyen-âge, on eût vainement essayé de produire cet intervalle; la voix se serait refusée à l'exécuter, comme elle se refuserait aujourd'hui à produire un intervalle moindre que le demi-ton. Nous traiterons avec les détails qu'elle comporte cette grave question; nous avons seulement voulu faire aujourd'hui nos réserves et donner le tableau des quatorze modes, publié par M. Fétis, comme une des pièces du procès qui s'instruit et dans lequel nous prendrons le rôle de défenseur des théoriciens des XIIe et XIIIe siècles.

Tableau des quatorze modes :

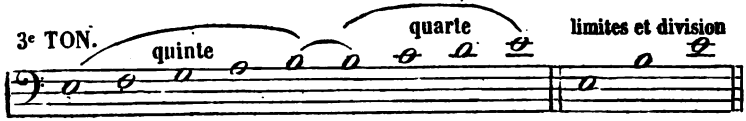
1er TON ou MODE.



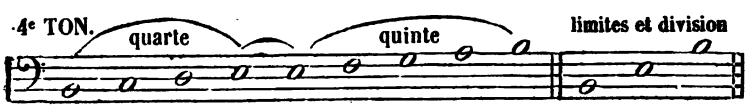
2^e TON.



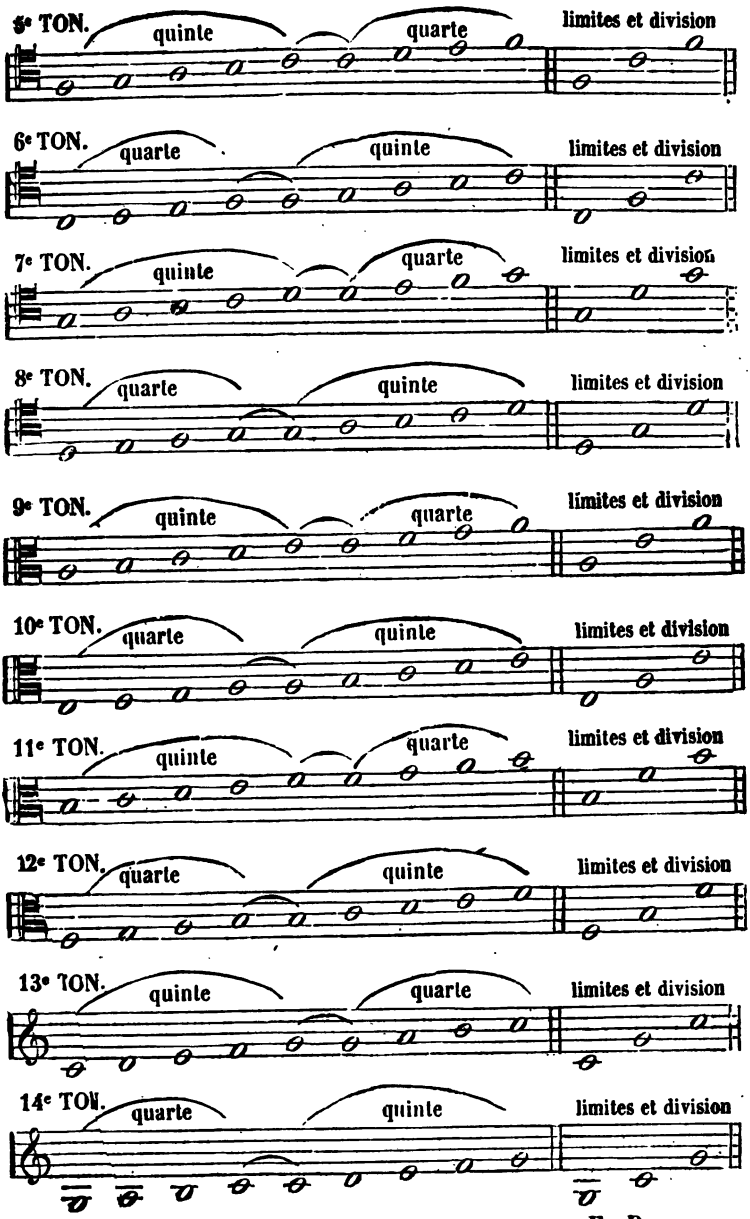
3^e TON.



4^e TON.



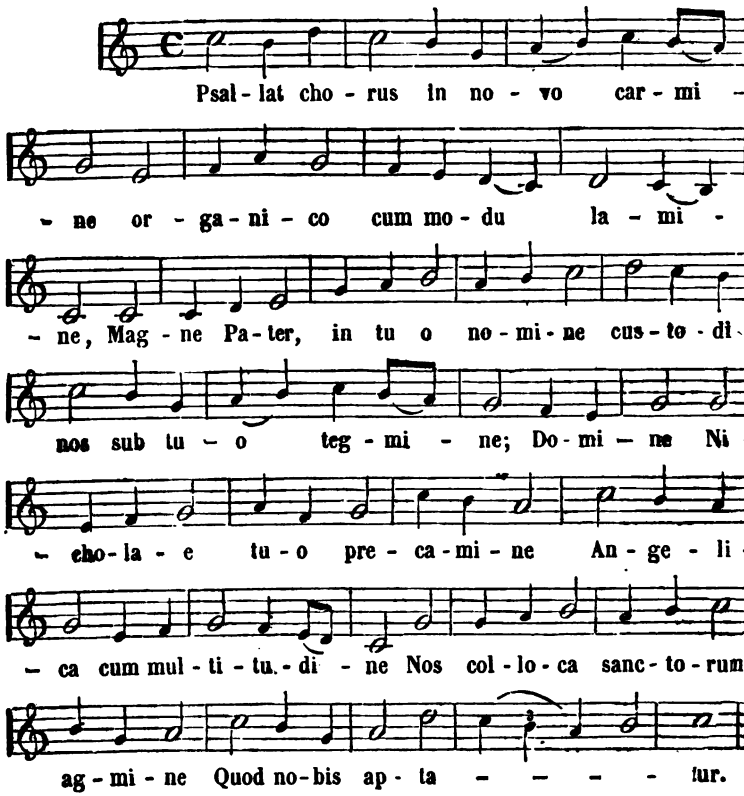
tici signare semitonia minora, tam quæ per ♭ remittuntur, quam quæ per quatuor virgulas ♯ sustineri dicuntur. Quoniam ipsa vox tracta ab aliis consonantiis est, semitonium fit per vocis intensionem quamvis signatum non sit, ut fugiatur tritoni durities. » FRANCISCI SALINÆ, *De Musica, libri septem.* Salamanque, 1577, in-fol.


5e TON.
quinte
quarte
limites et division
6e TON.
quarte
quinte
limites et division
7e TON.
quinte
quarte
limites et division
8e TON.
quarte
quinte
limites et division
9e TON.
quinte
quarte
limites et division
10e TON.
quarte
quinte
limites et division
11e TON.
quinte
quarte
limites et division
12e TON.
quarte
quinte
limites et division
13e TON.
quinte
quarte
limites et division
14e TON.
quarte
quinte
limites et division

F. D.

CHANT EN L'HONNEUR DE SAINT NICOLAS*.

XIIIe SIÈCLE.



Ce chant, en l'honneur de saint Nicolas, nous paraît offrir un curieux specimen de la musique populaire au XIIIe siècle. Cette mélodie est à la fois d'un caractère noble et facile, et toute la

(*) Traduit en notation moderne par le directeur de la *Revue*, et tiré du manuscrit coté H. 196, bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier. Ce manuscrit contient un grand nombre de motets, chansons latines, et cantiques du XIIIe siècle ; nous en avons traduit plusieurs que nous publierons successivement.

science moderne ne produirait peut-être pas sur ces paroles, et eu égard à leur destination, une musique plus convenable et qu'il soit plus aisé de graver dans la mémoire du peuple. Les recueils de chants du moyen-âge sont remplis de pièces remarquables en ce genre, et nous nous proposons d'en publier successivement quelques unes des plus intéressantes. Ce morceau, que nous avons traduit dans le ton où il est écrit, est composé dans le mode ionien, qui correspond au onzième mode du plain-chant, suivant Glaréan, Maillart et les auteurs qui reconnaissent douze modes, ou qui forme le treizième mode, suivant M. Fétis et ceux qui en adoptent quatorze : c'est ce qu'on nomme dans la théorie ecclésiastique le cinquième ton en C. Beaucoup de pièces de musique du XIIIe siècle et des siècles suivants sont écrites dans ce mode, dont on ne saurait nier l'existence dans la musique mesurée. Mais, dans le plain-chant, les auteurs ecclésiastiques n'ont jamais reconnu que huit modes ou tons ; et quelques morceaux qu'on pourrait citer et qui sont étrangers à cette règle, ne sauraient faire prévaloir, de nos jours, une doctrine contraire à l'enseignement invariable et authentique du chant ecclésiastique depuis saint Grégoire jusqu'au XVIe siècle. Nous serions donc tenté de croire que les morceaux de chant comme l'antienne à la sainte Vierge : *Alma redemptoris*, et quelques autres pièces qu'il est difficile de classer dans le cinquième ton du plain-chant, sont réellement du onzième mode ; mais que ces morceaux étaient originairement des motets ou chants populaires, qui ne faisaient pas partie du corps du chant ecclésiastique, et n'y ont été, en tout cas, admis que depuis le XIIIe siècle. On peut donc constater les exceptions sans altérer la doctrine. C'est ce que nous demandons qu'on fasse, ne reconnaissant à personne le droit de modifier la théorie du plain-chant, telle qu'elle existait dans les beaux siècles de l'art chrétien.

F. Danjou.

BIBLIOGRAPHIE.

La bibliothèque communale de Blois possède quelques ouvrages curieux ou utiles sur la musique; nous en publions la liste, afin de venir en aide aux personnes qui habitent cette partie de la France, et désirent se livrer à des études sérieuses sur l'histoire et la théorie du chant ecclésiastique.

1° *Utilissime musicales regule cunctis summopere necessarie, plani cantus, simplicis contrapuncti, rerum factarum, tonorum seu organorum usualium et artis accentuandi tam speculative quam practice, noviter impresse incipiunt feliciter. Impresse Parisiis pro Francisco Regnault, in vico Sancti-Jacobi, commorante ad intersignum Sancti-Claudii, anno Domini M. C. C. C. C. C., prima die vero mensis decembris.* 84 p. in-4.

Ce petit ouvrage est de Guillaume Guerson; il contient un traité curieux et lucide pour la composition du déchant ou contre-point improvisé, qui était lors très usité. L'ouvrage est terminé par un traité de l'accentuation des épîtres et évangiles, et par les tons des psaumes d'après l'usage gallican et suivant le rit romain.

Nous espérons que l'un de nos abonnés, M. l'abbé Chouanet, professeur au séminaire de Blois, voudra bien nous adresser une notice détaillée sur ce livre rare que nous n'avons pu examiner que rapidement.

L'édition de 1500, que possède la bibliothèque de Blois, n'a pas été connue des bibliographes qui citent trois autres éditions.

2° *Storia della musica, da fr. Giam-Batista Martini.* Bologna, 1757, in-4. 3 volumes.

3° *A general history of music, by Charles Burney.* London, 1776, in-4. 2 volumes; le 3e et le 4e manquent.

4° *The present state of music in Germany, the Neederlands, etc., by Charles Burney.* 2e édition, London, 1775, in-8.

5° *Antiquæ musicæ auctores septem, græce et latine, Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit.* Amsterdam, Elzevir, 1652, in-4.

6° *Harmonie universelle*, par Marin Mersenne. Paris, Ballard, 1636, in-fol. 2 volumes.

7° *Delle origine et delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione, opera di D. Antonio Eximeno.* Roma, 1774, in-4.

8° *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, collecti a Martino Gerberto.* Saint-Blaise, 1784, in-4. 3 volumes.

9° *De cantu et musica sacra a prima Ecclesiæ ætate usque ad presens tempus, auctore Martino Gerberto.* 1784, in-4. 2 volumes.

10° *La science et la pratique du plain-chant*, par D. Benoit de Jumilhac. Paris, 1673, in-4.

11° *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique*, par Lebeuf, 1741, in-8.

NOUVELLES DIVERSES.

Nos Abonnés recevront dans les premiers jours de janvier le dernier numéro de l'année 1846. Nous prions instamment ceux qui ne seraient pas dans l'intention de continuer leur abonnement de nous le faire savoir. Nous continuerons à servir les Abonnés qui ne nous feraient parvenir aucun avis.

*** L'infatigable et saint évêque de Langres vient de publier une lettre adressée à son clergé au sujet des modifications que va recevoir, dans ses séminaires, l'enseignement classique. Mgr. Parisis veut que désormais les auteurs chrétiens occupent une large place dans le programme des études. Cette pensée, conduite à ses dernières conséquences, est la seule clef de l'avenir. Depuis trois siècles nous vivons, dès notre enfance, avec les païens, nous admirons leur génie au détriment du génie chrétien, nous faisons notre unique nourriture de leurs écrits, nous respirons leurs maximes, nous connaissons mieux leurs dieux que le nôtre ; faut il s'étonner ensuite que nos mœurs, nos écrits ne soient pas chrétiens ? faut-il s'étonner de l'invasion toujours croissante du rationalisme ? faut-il demander la cause des révolutions qui ont ébranlé la société jusque dans ses fondements ? faut-il enfin chercher les motifs de nos goûts dans les arts, de la destruction ou de la mutilation des édifices catholiques, de l'abandon du chant ecclésiastique ? Tous ces faits, tous ces désastres ont eu la même cause, savoir l'admiration exclusive du paganisme, le mépris des temps pendant lesquels l'Église a régné dans un monde éclairé, dirigé, gouverné par elle pendant plus de mille ans. Aujourd'hui on commence à apercevoir le mal que nous a fait l'éducation des trois derniers siècles, et on voit bien qu'il ne suffirait pas de rendre au clergé sa part légitime de l'enseignement public pour régénérer la société, mais qu'il faudrait encore changer complétement de système et se placer sur un autre terrain. La Providence mène les hommes dans ses voies à leur propre insu ; elle emploie à l'accomplissement de ses desseins les bons et les mauvais, les croyants et les impies. On a vu, au début de ce siècle, un homme d'un génie prophétique devancer les tendances actuelles dans un livre qui a plané comme l'ange du bien au-dessus des ruines de la religion. Le *Génie du christianisme* a été l'étendart de la renaissance chrétienne, aujourd'hui tout le monde s'y est rallié, les poëtes comme les artistes, les gouvernements comme les particuliers ; et voici que, trouvant les esprits préparés, un évêque attaque de front, avec les armes de la foi, l'éducation païenne qui est la seule et implacable ennemie de la société chrétienne. Voici, d'un autre côté, qu'un Pape, suscité de Dieu,

va forcer la liberté à revenir s'agenouiller devant la Croix. Il faudrait être aveugle pour ne pas voir que de grands événements s'accomplissent en ce moment et qu'une grande transformation s'opère; chacun, dans sa sphère, doit donner son concours actif dans la lutte qui s'engage. Notre rôle à nous, c'est d'aider à la restauration de la musique catholique, à la destruction de la musique sensuelle; le devoir de nos amis, de ceux qui partagent nos vues, est de nous seconder et de nous éclairer.

*** Nos lecteurs se souviennent que nous avons invité à plusieurs reprises et d'une manière pressante les membres du clergé à prendre part à nos travaux; à nous éclairer de leurs lumières, à nous confier le soin de publier le résultat de leurs études et de leurs recherches. Personne, cette année, n'a répondu à notre appel, et nous nous en plaignons amicalement à ceux qui pouvaient accéder à notre demande. Nos doctrines ne soulèvent-elles aucune polémique? Tout le monde est-il d'accord avec nous? ou bien personne n'en sait-il assez pour redresser les erreurs qui nous échappent? Nous ne sommes pas assez présomptueux pour avoir cette opinion, et nous sommes bien forcé d'attribuer ce silence à l'apathie ou à l'indifférence. *L'Univers religieux* lui-même, qui, en agrandissant son format, avait promis des articles sur la *musique religieuse*, n'a pu, à ce qu'il paraît, trouver personne pour les rédiger, puisque, il y a quelques semaines, il empruntait au *Constitutionnel* un feuilleton entier sur les *melodium* et *harmonium*. Ainsi, excepté M. Jouve, chanoine de Valence, qui publie dans les *Annales archéologiques* un travail intéressant, aucun ecclésiastique ne prend parti dans la lutte qui est engagée entre la musique mondaine et la musique sacrée; personne, parmi les membres du clergé, ne songe à soutenir le chant ecclésiastique dont la ruine est imminente. Nous ne nous décourageons pas pour cela; le nombre de nos lecteurs a notablement augmenté, et nous tirons de cette preuve de sympathie bon augure pour l'avenir.

*** M. Diestch a fait exécuter à Saint-Eustache, le jour de la fête patronale, une messe composée de fragments de Hummel, Mozart, Mendelssohn et autres maîtres. Nous ne blâmons pas M. Diestch, mais, à vrai dire, nous attendions de lui autre chose que des pastiches. Quand on a, comme cet artiste, conquis dès son début une place élevée dans l'art, il n'est pas permis de ralentir sa course et de rester au point où l'on est parvenu d'un premier bond. M. Diestch doit se persuader que, bien qu'il se soit placé tout d'abord entre Hummel et Haydn, entre Lesueur et Cherubini par la composition de ses deux belles messes solennelles, il doit encore aller plus haut, changer d'allure, n'imiter personne et, profitant des nouveaux aperçus de la critique, s'efforcer de produire des œuvres vraiment grandes et religieuses, exemptes d'afféterie, pures d'idées théâtrales et passionnées, en un mot conformes au caractère de l'art chrétien. Pour arriver à ce résultat, M. Diestch avait besoin du recueillement le plus profond, des méditations les plus assidues, d'un travail opiniâtre et appliqué à la recherche de son originalité propre. Si, au lieu de cela, M. Diestch fait des pastiches tirés des auteurs des XVIIIe et XIXe siècles qui n'ont rien compris à l'art religieux, s'il recule vers le passé au lieu de lire dans l'avenir, M. Diestch restera ce qu'il est, c'est-à-dire un compositeur très distingué, un

homme du plus grand talent ; mais il ne deviendra pas ce qu'il aurait pu être, c'est-à-dire un de ces hommes éclatants qui changent la face de l'art, en modifient les formes et donnent leur nom à une réforme, à une régénération.

*** Le Cercle philharmonique de Lyon a exécuté le jour de Sainte-Cécile, dans l'église Saint-Bonaventure de cette ville, la grande messe solennelle de M. Diestch. Cette belle composition a été bien appréciée par le public et les artistes lyonnais.

*** A l'exemple des géants qui entassaient montagne sur montagne pour escalader le ciel, M. Zimmermann entasse partition sur partition pour escalader l'Institut. On a exécuté une nouvelle messe de cet auteur à Saint-Eustache, le 4 novembre. Cette composition est intitulée *Requiem héroïque*, et on nous assure qu'elle n'ajoutera encore rien à la réputation de M. Zimmermann, et que le professeur de piano du Conservatoire en sera pour ses frais. Il nous semble que le meilleur titre de M. Zimmermann aux palmes académiques devrait être son mérite comme professeur de piano. Nous avons vu de nos jours de grands pianistes ; sont-ils sortis du Conservatoire et de la classe que M. Zimmermann dirige depuis quelque vingt ans ? Si MM. Liszt, Thalberg, Doehler, Chopin, Heller, ont été formés par ce maître, si seulement il peut revendiquer un seul de ces noms célèbres, on doit lui décerner une récompense. Mais, hélas ! tous les grands pianistes nous viennent d'Allemagne, où il n'y a pas de Conservatoire ; et les plus brillants élèves de M. Zimmermann n'ont pas d'autre mérite que d'avoir marché sur les traces de ces artistes étrangers. Voilà pourquoi, en désespoir de cause, M. Zimmermann s'adonne à la musique religieuse pour acquérir quelques droits de s'asseoir parmi les immortels : *Vanitas vanitatum !*

*** Nous avons parlé quelquefois, nous ne parlons pas assez de la maîtrise de la cathédrale de Paris. C'est là que se forment, dans le silence et à l'ombre du sanctuaire, ceux qui seront plus tard les maîtres de la musique religieuse en France. Encore quelques années, et il sortira de cette école de grands organistes, des compositeurs remarquables, des hommes de goût et de zèle. Encore quelques années, et chaque diocèse voudra envoyer un enfant dans cette école, la seule où l'art religieux soit étudié d'une manière sérieuse. Dès à présent nous invitons nosseigneurs les évêques à placer à la maîtrise de Paris quelques enfants distingués. Il n'y a pas d'autre moyen aujourd'hui pour régénérer la musique sacrée que de former des artistes qui la comprennent et la pratiquent avec un talent réel et des principes certains.

*** Il a paru dernièrement une brochure écrite pour condamner et combattre la coutume qui s'établit de remettre à la scène d'anciens ouvrages en les habillant de l'orchestration moderne. C'est ainsi que *le Déserteur*, de Monsigny, *Richard Cœur-de-Lion*, de Grétry, ont été exécutés à l'Opéra-Comique avec remplissage d'instruments et renfort de trombones. L'auteur de la brochure soutient, et nous sommes de son avis, que de tels arrangements sont des actes de vandalisme ; que les productions du génie doivent conserver leur cachet propre ; et qu'une fois le principe contraire admis, il n'y aura plus de raison pour qu'on ne mutile pas de la même façon les chefs-d'œuvre les plus respectables. Par exemple, au premier jour, on nous donnera Gluck retouché

par Musard, ou Palestrina orchestré par Jullien. La *Gazette musicale*, qu'on trouvait toujours la première au feu quand il s'agissait de défendre les saines doctrines, s'est mise cette fois à tirer sur l'auteur de cette sage et spirituelle brochure, et à faire cause commune avec les vandales. En cette occasion, comme quand il s'est agi de soutenir les prétentions exorbitantes de M. Sax, la *Gazette musicale* a singulièrement étonné les gens de goût et les artistes éclairés, qui, en général, jusqu'à ce jour, se sont ralliés à son drapeau.

*** On a inauguré dernièrement dans l'église de Pessac, près Bordeaux, un orgue de la maison Daublaine-Callinet. L'instrument a été touché par MM. Vigier et Chattereau, organistes à Bordeaux, et artistes d'un mérite très distingué. A cette occasion, un ecclésiastique, M. Gazaillan, a prononcé un remarquable discours sur l'orgue, son importance dans le culte, la puissance de ses effets, et leur influence sur l'assemblée des fidèles.

*** L'orgue de Saint-Calais (Sarthe) que la fabrique vient de faire restaurer, a été inauguré le 18 octobre. Le vénérable organiste du Mans, M. Boyer, qui avait déjà présidé à la première réception de cet orgue en 1791, assistait encore à cette solennité; M. l'abbé Blin, maître de chapelle de la cathédrale du Mans, et homme de goût, avait accompagné M. Boyer. M. Eysert, organiste de Saint-Calais, a fait valoir avec talent les ressources de l'orgue. M. Eysert est un des sujets que nous avons placés sur la recommandation de M. Hess, organiste de la cathédrale de Nancy, qui est le père et le soutien d'un grand nombre de jeunes organistes de l'Alsace et de la Lorraine.

*** MM. Kühn et Duvernoy viennent de faire paraître un nouveau recueil de cantiques et chants pour le culte protestant, arrangés à plusieurs voix, et avec l'emploi des ressources et des effets de la modulation moderne. Déjà, depuis longtemps, en Allemagne, on a abandonné l'harmonie dont les auteurs du XVIe siècle avaient accompagné les chants protestants. Peu à peu, on voit ainsi disparaître tout ce qui se rattachait à l'institution, pourtant si récente, du culte réformé.

*** On vient de publier à Mayence le recueil des chants en usage dans ce diocèse, tant ceux qui sont empruntés au chant grégorien que les chants et chorals propres au rit diocésain. Voici le titre de cette collection : *Der Altar- und Responsorien-Gesang der katholischen Kirche nach römischer, und mainzer Singweise für Priester, Organisten, Lehrer und Seminarien*, 2 vol. in-fol., par J.-J.-A. Homeyer.

On vient également de publier à Zurich, chez Meyer, un ouvrage *sur le chant des églises protestantes, sa direction, son enseignement dans les écoles populaires*, par Fröhlich : *Uber den Kirchen-Gesang der Protestanten*, etc.

Enfin, le libraire Stein, à Cologne, a mis en vente : *Antiphonarium Coloniense in brevius coactum, continens cantum gregorianum ad vesperas et ad completorium, ritui et usui metropolitanæ ecclesiæ Coloniensis.*

*** Nous recommandons pour l'enseignement de la musique les *tableaux* de M. Quicherat, qui se vendent chez *Perrotin*, éditeur de la *Méthode Wilhem*.

Paris. — Imprimerie de L. Martinet, 30, rue Jacob.

DES ORIGINES

DU PLAIN-CHANT

OU CHANT ECCLÉSIASTIQUE,

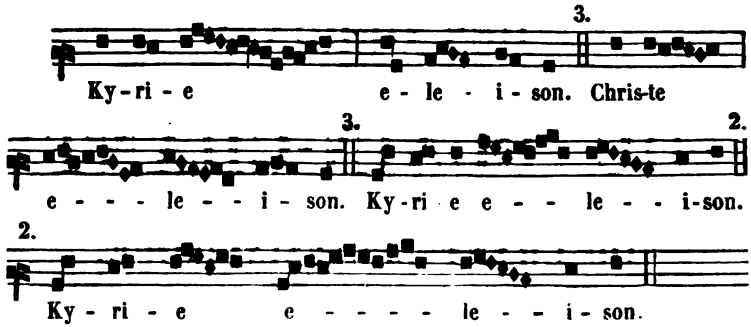
DE SES PHASES,
DE SA CONSTITUTION DÉFINITIVE DANS L'ÉGLISE CATHOLIQUE ET ROMAINE,
DE SES ALTÉRATIONS, DES ENTREPRISES FORMÉES POUR SA RESTAURATION,
ET DES SOURCES OU IL FAUT PUISER POUR L'OPÉRER.

(Septième article.)

Ainsi que je l'ai dit précédemment (1), les anciens livres de chant qui contiennent les *Kyrie* romains sont d'une excessive rareté. Ceux qui m'ont été les plus utiles pour la restauration du Graduel, et surtout pour les chants communs des messes, sont la partie de Graduel de la Bibliothèque royale de Paris, n° 1137, in-folio; le Graduel romain de la bibliothèque de Cambray, n° 76, in-4°; le beau Graduel de Florence, en notation lombarde de la fin du XIIe siècle, et le Graduel du XIIIe siècle, qui m'appartient. L'identité des leçons des *Kyrie* contenues dans ces manuscrits, qui appartiennent à des temps différents, offre une garantie suffisante de leur pureté primitive. Une considération importante vient d'ailleurs à l'appui de l'authenticité de ces leçons; je veux parler du caractère orné qui les distingue des formes adoptées dans les éditions, formes lourdes et singulièrement défigurées par la suppression des notes brèves. Prenons

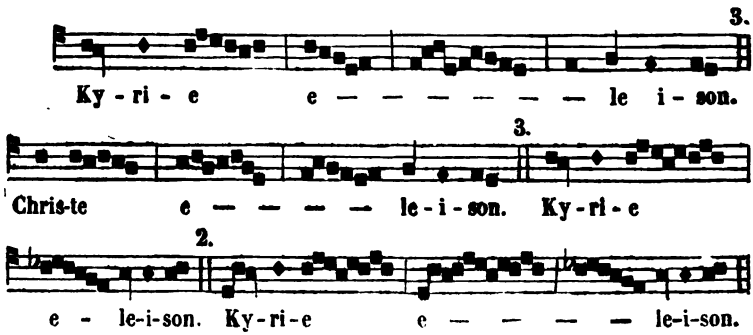
(1) Voyez la *Revue de la musique religieuse*, 2e année, n° 3, p. 86.

pour exemple le *Kyrie* des fêtes de première classe, tel qu'il est dans mes manuscrits :

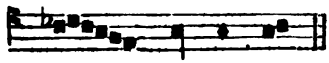


Ce qui caractérise ce chant, c'est la solennité dont il est empreint, et de plus la variété des formes. Or, dans la plupart des éditions publiées en France et en Belgique, ces qualités ont disparu de ce *Kyrie* comme d'un grand nombre de chants du Graduel.

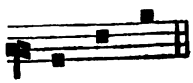
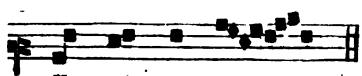
Comparons, par exemple, le *Kyrie* de l'édition publiée par Christophe Ballard, en 1697, avec celui qu'on vient de voir :



Toute personne qui a quelque connaissance du chant verra au premier coup d'œil les différences considérables de ces deux versions et la supériorité incontestable de la première. Et d'abord, sous le rapport de la tonalité, la version des manuscrits est bien préférable, car elle caractérise le premier ton pur du plain-chant, ayant toute l'étendue depuis la finale jusqu'à son octave, et n'employant pas le bémol à la sixième note, lequel n'est pas utile, puisqu'il ne se manifeste dans le chant aucune relation de

triton ou de quinte mineure. C'est là évidemment la forme primitive et originale du premier ton, bien différente de celle des chants du neuvième ton, qu'on a transposés lorsqu'on a réduit le nombre des tons à huit. Dans ceux-ci, il y a eu obligation d'abaisser la sixième note par le bémol afin de conserver à la tonalité son caractère et d'éviter les relations fausses. Or, c'est précisément une relation de ce genre que les éditeurs français et belges ont introduite dans ce *Kyrie* en faisant cette mauvaise quinte mineure :  J'appelle l'attention de mes lecteurs sur ces différences essentielles des chants du premier ton primitif, et de ceux du neuvième ton transposé, car elles sont de nature à faire bien comprendre ce que j'ai dit précédemment dans la *Revue de la musique religieuse* concernant la théorie tonale du plain-chant.

E - - le - i - son.

A l'égard de l'étendue, tout le monde sait que c'est une perfection dans le chant que de remplir la gamme d'un ton dans ses limites caractéristiques. Or, ces limites, dans le premier ton, sont :  Indépendamment du goût et de la solennité de l'accent, dont je parlerai tout à l'heure, le *Kyrie* des manuscrits est incontestablement mieux construit que celui des éditions, car il était impossible de caractériser le premier ton d'une manière plus complète que le compositeur ne l'a fait dans cette reprise du *Kyrie* :  Je doute qu'il y ait un seul chantre qui ne voie combien cette forme est préférable à celle de l'édition de Ballard, où le chant n'atteint par aucun côté aux limites du ton.

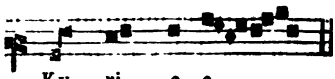
Ky - ri - e e - - -

Parlerai-je maintenant des différences des deux versions sous les rapports de goût et de convenance? Je ne finirais pas si je voulais faire ressortir toutes les qualités qui doivent faire préférer les leçons anciennes des manuscrits à celles des éditions modernes. Je me bornerai à quelques considérations sur les choses les plus importantes.

Suivant la conformation ordinaire des chants orientaux qui ont servi de modèles à ceux du Graduel, le *Kyrie* des anciens manuscrits est riche d'ornements qui tirent leur effet du mélange de notes brèves et longues. Dans les éditions, au contraire, on a fait disparaître les notes brèves, à l'exception d'un très petit nombre qui n'existent pas dans le chant original, et qu'on a ajoutées pour la prosodie. Il en résulte que les longues suites de notes égales placées sur un petit nombre de syllabes dans ces éditions sont lourdes, monotones, et rendent le chant languissant. Les réformateurs, quels qu'ils soient, dont les efforts ont abouti à la dégénération du chant primitif, ont ajouté à cette cause de monotonie et de langueur des constructions de phrases dont l'uniformité fait un contraste frappant avec les formes élégantes qui distinguent le chant oriental. Qui ne voit, en effet, quel heureux mélange de notes de différentes durées, quel goût dans leurs mouvements, et quelle entente dans la disposition des phrases sur les paroles du premier *Kyrie* des manuscrits, tandis que ces qualités sont remplacées par les défauts opposés dans les éditions, particulièrement à l'*Eleison*.

Je ne pense pas qu'on m'accuse de prévention lorsque je ferai remarquer que, dans les manuscrits, le *Christe* est de la plus heureuse conception tant par la forme des phrases que par le mélange des notes de durées différentes. L'enchaînement de ces choses est tel, qu'il ne semble pas que ce *Christe* ait pu être fait autrement pour former un sens complet. Dans les éditions, non seulement les différences de valeurs de notes ont disparu, mais la forme même et la modulation de la fin de l'*Eleison* n'ont pas été conservées.

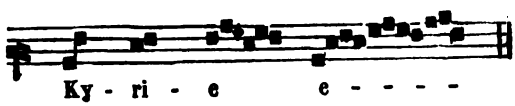
C'est surtout aux derniers *Kyrie* que se font remarquer les plus grandes différences entre les leçons des manuscrits et celles des éditions. Comparons cette forme si variée, si solennelle de l'avant-dernier *Kyrie* des manuscrits avec celle des éditions, si pauvre, si gauche ! D'où viennent donc les différences ? De deux notes seulement qui sont dans le chant primitif, et qu'on a supprimées maladroitement dans les versions françaises et belges ; mais ces deux notes et le mélange des valeurs différentes suffisaient pour éviter les platitudes du chant moderne ; de plus, on a l'avantage de trouver dans la note la plus élevée un accent solennel et vraiment beau. La métamorphose de ce beau chant



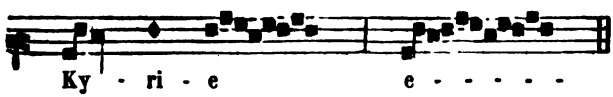
en cette forme dégénérée :

n'a pas d'autre cause que la suppression du port de voix de la finale à la quinte, celle de l'octave de la note tonale, et enfin la transformation des deux notes brèves en deux longues.

Dans le dernier *Kyrie*, les altérations des formes du chant primitif sont plus considérables. La version des manuscrits offre une variété de mouvements dans ce chant :



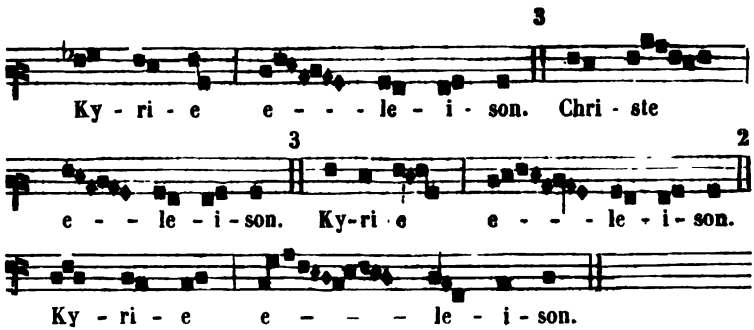
qui a été remplacée dans les éditions par la répétition identique de la même phrase dégénérée :



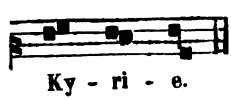
Il est facile de voir par ces citations combien le chant ancien était plus beau, plus varié, plus solennel, et se développait d'une manière plus progressive que la version moderne. Je dis *la version*, quoiqu'il y en ait plusieurs dont les variantes de détails sont multipliées ; mais celle que je viens de citer est en général conforme aux éditions françaises. Il serait long et fastidieux d'analyser toutes les autres versions capricieuses qu'on a vues paraître en Allemagne, en Espagne, en Belgique et ailleurs.

Après l'examen que je viens de faire d'un *Kyrie* solennel, je crois devoir faire la même opération sur celui des dimanches de l'année, dont la forme est beaucoup plus simple. Je dois faire remarquer que certains usages de diocèses ont donné à ces *Kyrie* des destinations différentes ; ainsi le *Kyrie* des fêtes de première classe, qui vient de m'occuper, est placé dans certains Graduels aux fêtes des confesseurs martyrs, et le *Kyrie* des dimanches, que je vais examiner, est destiné dans certaines églises aux doubles, et dans d'autres aux semi-doubles. Toutes les éditions du

Graduel présentent dans ce *Kyrie* des altérations multipliées, et quelquefois des versions si différentes du chant des anciens manuscrits, qu'on a peine à se persuader qu'elles viennent de la même source. Voici ce *Kyrie* tel que je le trouve dans les manuscrits (1) :

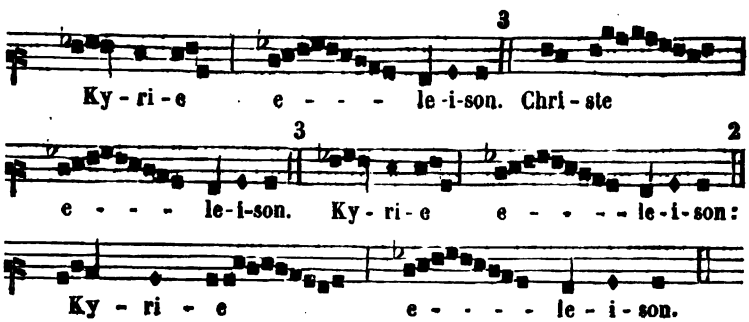


Tout est digne d'admiration dans le chant romain primitif; la comparaison des deux *Kyrie*, le premier destiné aux fêtes solennelles, celui-ci aux dimanches de l'année, fournit une preuve nouvelle de cette vérité. Suivant l'usage immémorial des églises d'Orient, le chant du *Kyrie* des fêtes de première classe est longuement développé et rempli de formes ornées ; celui des dimanches est plus court, plus simple, mais non moins rempli d'onction. Dans celui-ci, comme dans l'autre, il semble qu'on ne puisse changer ou supprimer une note sans gâter une belle pensée où tout se tient dans une homogénéité parfaite. Avec quel art naturel, ou plutôt inspiré, ce *Kyrie*, resserré dans des limites étroites, est conçu pour former un tout complet et varié ! Le premier *Kyrie*, d'un caractère grave, quoique expressif, et d'une forme remarquable par son élégance, semble être la première partie d'une proposition dont le *Christe* est le complément né-

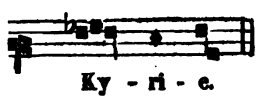
(1) Remarquez que le manuscrit de Florence, en notation lombarde, n'a pas de signes indicatifs du ton pour ce *Kyrie;* mais dans celui de la Bibliothèque royale de Paris, n° 1137, in-fol., ce chant est écrit dans le neuvième ton mixte, de cette manière :  etc. Cependant mon Graduel du XIIIe siècle, et quelques autres du XIVe, ayant le même chant transposé dans le premier ton mixte, j'ai cru devoir le donner ici dans ce ton.

cessaire, par son élan vers la note la plus élevée du ton. Enfin, le dernier *Kyrie*, bien que reproduisant la pensée du premier, s'en distingue par d'heureuses variations dans la forme.

Voyons maintenant ce que les réformateurs ont fait de ce beau chant dans les éditions publiées depuis le XVIe siècle, ajoutant successivement de nouvelles modifications aux premières, et se résumant dans cette forme des éditions de Nivers et de Ballard, qu'on voit reproduites dans beaucoup d'autres :



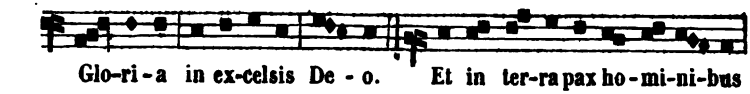
Remarquez d'abord que, même en supposant la nécessité de la prosodie introduite dans le chant par les éditeurs modernes, on aurait pu éviter au début du *Kyrie* le redoublement d'une note qui affaiblit le chant et le rend languissant, en sorte qu'au lieu de cette forme on aurait eu celle-ci, qui est meilleure :

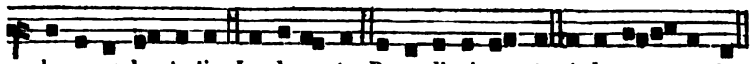


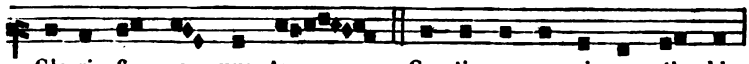
Mais ceci n'est rien en comparaison de la manière dont les réformateurs ont défiguré le chant du mot *eleison*, et de la fastidieuse uniformité qu'ils y ont introduite, en le répétant exactement de la même manière à la fin de chaque *Kyrie* et *Christe*. Rien de plus plat, de plus misérable, de plus opposé à l'esprit et au sentiment vrai du plain-chant, que le progrès d'une quarte ascendante diatoniquement suivi d'une succession diatonique de sept notes descendantes sur ce mot. Lorsqu'on oppose une telle succession à la forme si élégante de l'ancienne tradition, on ne peut comprendre qu'il se soit trouvé des chantres assez dépourvus de goût pour abandonner celle-ci et lui substituer cette

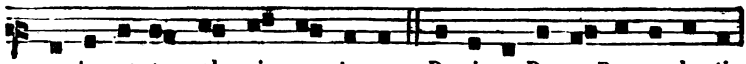
ridicule progression. Dans les trois formes primitives du *Kyrie*, comme dans le *Christe*, l'auteur de ce chant avait varié d'une manière simple et naturelle chacun des *Eleison;* mais les auteurs des réformes imprimées ont fait disparaître tout cela pour y substituer la répétition constante de leur forme dégénérée. A l'égard du dernier *Kyrie*, il est à peine croyable qu'on ait imaginé de substituer au chant si heureusement modulé de l'ancienne tradition une dégénération si considérable de cette forme, que le type même n'est plus reconnaissable. En recherchant attentivement les causes d'une altération si complète dans tout ce chant, je n'ai pu en trouver d'autre, par conjecture, que l'incapacité des chantres au XVIIe siècle, et la nécessité de leur donner à chanter des formes faciles, qu'ils pussent fixer facilement dans leur mémoire. Ce motif pouvait peut-être servir d'excuse aux réformateurs; mais c'est une véritable dérision que d'appeler *chant romain* le résultat de leur travail.

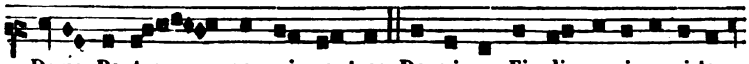
L'hymne angélique, ou *Gloria in excelsis*, est un chant qui appartient à l'Église d'Occident. De là vient qu'il est d'un caractère plus simple, moins orné que les chants de la messe, dont l'origine est orientale. Dans les très anciens livres dont je me suis servi pour la restauration du chant romain, cette différence entre le caractère du *Gloria* et des *Introïts*, *Graduels*, *Offertoires*, etc., est très sensible; mais elle l'est beaucoup moins dans les livres imprimés, parce que les éditeurs de ceux-ci n'ayant pas connu la différence d'origine, et s'abandonnant à leur caprice pour les notes qu'ils ajoutaient, retranchaient ou changeaient, ont jeté au hasard des notes d'ornement dans le *Gloria*, comme ils le faisaient dans les autres pièces. Si l'on trouve quelques ornements dans les anciens livres manuscrits, c'est seulement sur les mots *Glorificamus te*. Or, on comprend facilement ce qui a déterminé les compositeurs des anciens temps à faire ressortir ces paroles par un chant orné. Voici le *Gloria in excelsis* des fêtes solennelles et des doubles suivant les manuscrits les plus authentiques et les plus anciens. Dans les livres imprimés en France, ce *Gloria* n'est en usage que dans les fêtes de première classe; celui des doubles est différent.

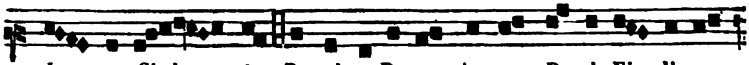


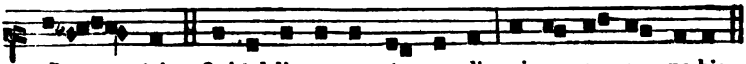


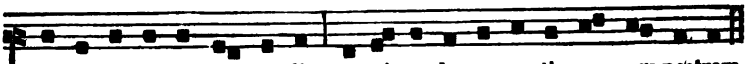


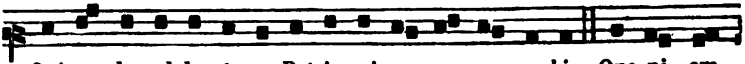


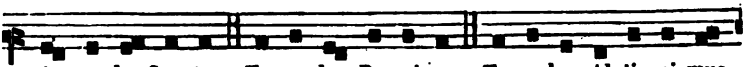


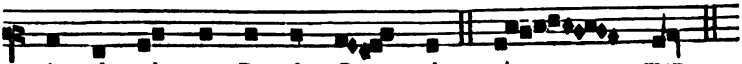






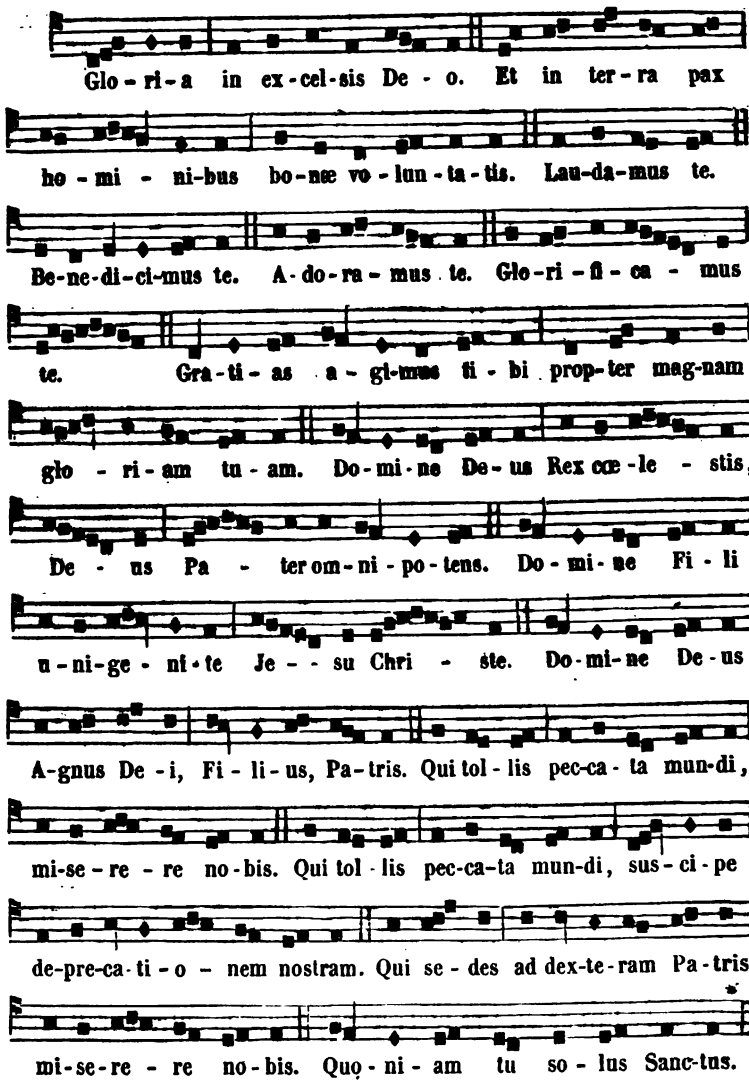


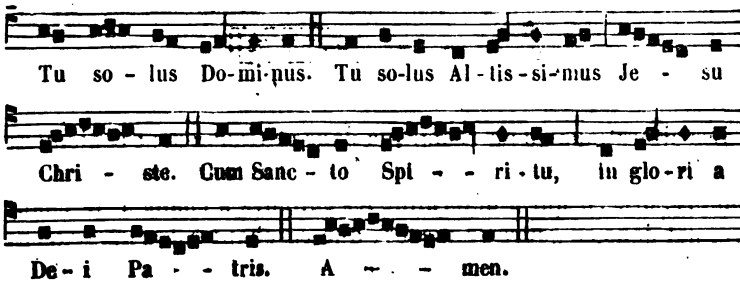




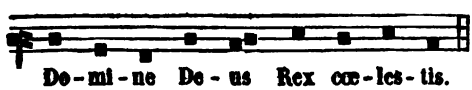
Il y a presque autant de traditions différentes de ce *Gloria* qu'il y a d'éditions du Graduel; leur analyse m'entraînerait trop loin. Je me bornerai à considérer celui de l'édition de Ballard,

publié en 1697, dont les éditions françaises se rapprochent plus ou moins. On y verra que la simplicité du chant primitif, si bien conçue par le compositeur, en raison de l'étendue de l'hymne et de la quantité des paroles, a été gâtée par une multitude de notes parasites, qui rendent le chant languissant et monotone dans cette édition.

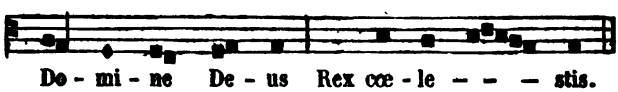




Il serait trop long d'entrer dans tous les détails des altérations du chant primitif qu'on remarque dans cette version ; mes lecteurs les saisiront facilement par la comparaison des deux traditions. Je me bornerai donc à appeler leur attention sur quelques passages plus défectueux que les autres, ou plus étrangers à la forme du chant original. Et d'abord je ferai remarquer le mauvais goût de toutes ces notes liées deux par deux sur les mots *et in terra pax*, et la multitude de liaisons du même genre là où il n'y a que des notes simples dans le chant primitif. Par exemple, qui ne sera désagréablement affecté en voyant remplacer cette forme si simple et si noble :

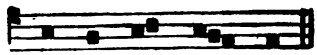


par cette redondance de notes?



Tout le *Gloria* des éditions françaises est rempli d'absurdités du même genre ; quelquefois même il n'y a aucun rapport entre la forme du chant ancien et celle du moderne. Je prendrai pour exemple ce passage :

que les éditeurs ont changé en celui-ci :

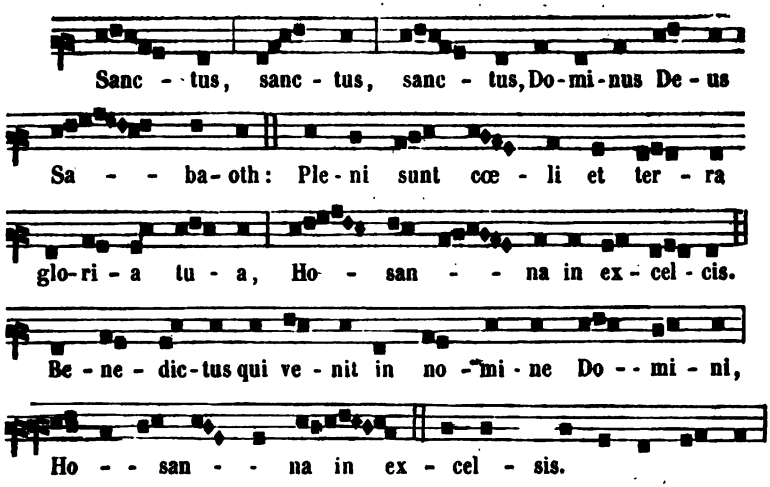


A - do - ra - mus te.

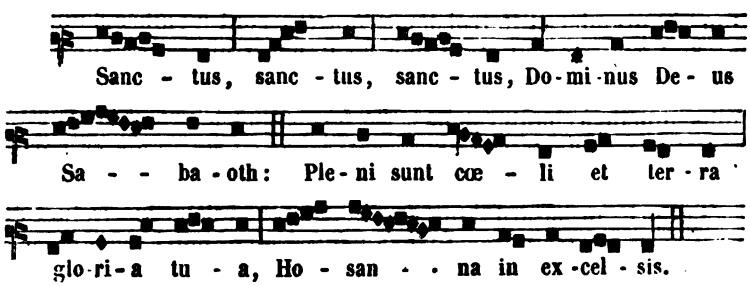
Les altérations qu'on remarque dans ce *Gloria* sont également multipliées dans tous les autres. Il est d'autant plus difficile de comprendre ce qui a déterminé les éditeurs à changer le chant original dans ce genre de pièces, que ce chant est d'une exécution facile dans les anciens livres, et que les changements et additions qu'on y a faits présentent de plus grandes difficultés aux chantres. Un esprit de vertige semble s'être emparé de ceux qui ont touché à l'œuvre des premiers compositeurs.

Parmi les chants communs du graduel qui ont subi les plus notables altérations, je dois placer les *Sanctus* des messes. Non seulement les éditions publiées en France, en Belgique, en Allemagne présentent de ces altérations en grand nombre, mais les manuscrits, depuis le XIIIe siècle, et les éditions italiennes en sont remplis. L'usage de Rome n'est pas moins défectueux, comme je le ferai voir tout-à-l'heure par la comparaison d'un chant de cette espèce, tiré des livres de la chapelle pontificale, avec ceux des manuscrits les plus anciens et les plus authentiques.

En général, l'identité d'un certain nombre de ces manuscrits dans la forme des chants m'a paru le meilleur moyen pour m'assurer de l'authenticité de la version que je devais adopter. Les graduels de Florence, de Cambray, nos 61, 62 in-fol., et 76 in-4°; de Laon, n° 419, in-4, et enfin 904 in-fol. de la Bibliothèque royale de Paris, m'ont fourni celui de la messe des semi-doubles que je vais donner, et qui est celui de la messe des doubles dans l'édition de Ballard, publiée en 1697. Dans la plupart des éditions, comme dans quelques manuscrits des XIVe et XVe siècles, la messe où se trouve ce *Sanctus* est transposée dans le cinquième ton; mais originairement elle appartenait au treizième. J'ai cru devoir le donner ici tel qu'il est dans les anciens manuscrits.



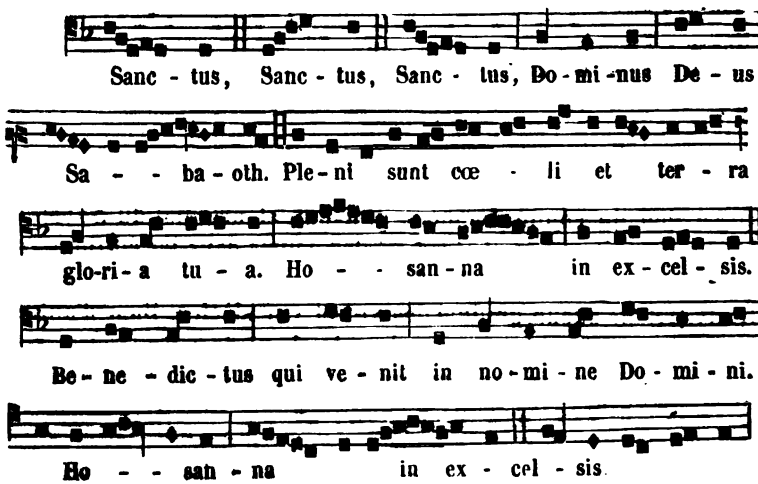
Au lieu du commencement gracieux et original du *Sanctus*, les manuscrits des XIVe et XVe siècles, suivis dans les éditions romaines, ont une forme plus fréquemment usitée, mais que je n'ai trouvée dans aucun graduel des XIIe et XIIIe siècles. Bien d'autres altérations se font remarquer dans le chant de cette prière, soit dans les manuscrits des derniers siècles, soit dans les éditions où ils ont été copiés; cependant elles sont moins considérables et dénaturent moins le chant que celles qu'on trouve dans toutes les éditions françaises et allemandes. Voici d'abord la version de Rome:



Indépendamment du début du *Sanctus*, bien plus gracieux et original dans mes anciens manuscrits que dans cette tradition, je pense qu'il n'est pas un chantre instruit qui ne reconnaisse la supériorité de l'ancien chant sur les paroles *Pleni sunt cœli et*

terra; car rien n'est plus gauche et de mauvais goût que de voir remonter le chant au *mi* précédemment entendu dans la tradition postérieure, au lieu de la simple et naturelle terminaison de l'ancien chant. L'*Hosanna* est aussi plus beau, mieux réglé dans celui-ci sous le rapport des mouvements et du mélange des valeurs de notes.

Dans la version de l'édition donnée par Nivers (Paris, 1697), les défauts sont plus considérables encore, et les altérations du chant original plus multipliées. La voici :



Dans cette version, où le chant est transposé dans le cinquième ton, le premier et le troisième *Sanctus* sont modifiés d'une manière différente de la tradition de Rome. L'altération sur le mot *Sabaoth* est non seulement de mauvais goût, mais le passage est plus difficile à chanter dans cette forme que dans sa construction primitive. Enfin les traits de l'*Hosanna* et des mots *in nomine Domini* sont plus ou moins défigurés.

J'ai pris au hasard dans l'antiphonaire et dans le graduel des chants de toutes les parties de l'office divin pour démontrer ce que j'ai avancé en plusieurs endroits, à savoir, que tout le chant romain a passé par les mains des barbares, et qu'ils l'ont dénaturé de manière à le rendre souvent méconnaissable. La publication des éditions du chant restauré que j'ai préparées achèvera de convaincre les plus incrédules que, pour faire quelque chose

qui eût quelque valeur, il n'y avait, dans l'immense conflit de tant de traditions dégénérées et contradictoires, d'autre parti à prendre que celui que j'ai pris, c'est-à-dire de remonter aux sources les plus anciennes et les plus authentiques, et de faire avec courage l'étude des anciennes notations oubliées, qui, seules, pouvaient me donner la clef de ces trésors. Au surplus, j'aurais tort de redouter l'incrédulité dont je parlais tout-à-l'heure; il a suffi du travail dont je donne ici la suite pour la faire se dissiper et ne laisser plus même de traces du doute. Déjà le suffrage encourageant de Mgr l'archevêque de Cambray n'est plus isolé; chaque jour de nouveaux témoignages d'un haut intérêt me sont donnés par des prélats aussi distingués par leur zèle pour la restauration du chant que par leurs lumières. Qu'il me soit permis de citer entre autres les lettres si bienveillantes que Mgr l'archevêque de Bordeaux et MMgrs les évêques de Langres, de Saint-Flour et de Troyes ont daigné m'écrire ou me faire adresser. D'autres me sont annoncées; il est même question de diocèses où l'on faisait usage de chants particuliers, comme dans celui de Troyes, où, convaincu de la haute utilité de mon travail, on songe à l'adopter. Le temps fera le reste.

Dans les prochaines livraisons de la *Revue de la musique religieuse*, j'aborderai les difficultés spéciales du chant des hymnes, et j'espère que cette partie de mon travail ne sera pas celle qui excitera le moins d'intérêt chez mes lecteurs.

Fétis père.

DE L'ORIGINE

ET

DE LA CONSTITUTION

DE LA MUSIQUE MODERNE.

(Deuxième article*.)

Aucune époque de l'histoire ne présente le spectacle d'une agitation pareille à celle qui se manifesta pendant tout le XVIe siècle, et qui ébranla jusque dans leurs fondements toutes les sociétés, toutes les institutions, toutes les croyances. L'homme n'engage pas seulement alors une lutte contre la nature et les éléments qui arrêtent son activité; il ne se borne pas à franchir la vaste étendue des mers, à affronter mille périls pour découvrir des pays inconnus, s'approprier des richesses nouvelles; il se révolte encore contre l'autorité sainte qui l'a sauvé de la barbarie et de l'esclavage; il secoue le joug de la foi pour établir le règne de la raison; il relève le drapeau de l'idolâtrie en face de l'oriflamme chrétienne.

Effacer jusqu'aux traces de la civilisation catholique, introduire partout l'élément païen dans l'éducation, dans les lettres, dans les arts, tel est le but unique et avoué des érudits, des princes, des artistes, des hommes d'intelligence.

Pour faire goûter leurs nouveautés, Luther et Calvin les présentent comme un retour à l'esprit primitif du christianisme; et

(*) Voir le numéro de février 1846, tome II, p. 56.

comme le divin fondateur de la religion, ses apôtres, ses premiers disciples avaient été contemporains d'Auguste, de Virgile ou d'Horace, on se trouva disposé par là à conserver leurs doctrines, en se réservant le droit de les expliquer; mais l'enseignement de l'Église, sa discipline et ses lois, les écrits de ses docteurs, tout cela était venu à une époque barbare, et ne pouvait inspirer aucune confiance.

Ces grands souvenirs du paganisme, qu'on évoquait alors, séduisirent beaucoup d'esprits. Les uns, et ce furent d'abord des rois, des savants, des grands de la terre, embrassèrent avec empressement la réforme protestante, qui répudiait toutes les œuvres de l'Église depuis le IVe siècle; les autres, après quelque résistance, crurent que, sans tolérer l'hérésie, on pouvait emprunter à l'antiquité tout ce qu'elle avait produit de beau dans les arts et les lettres, et, au lieu de combattre les tendances de leur temps, ils les favorisèrent, et permirent aux hommes d'avancer jusqu'aux frontières qui séparent la Foi de l'idolâtrie, et de là d'admirer toutes les merveilles du paganisme, étalées à leurs yeux. Tel est l'étrange et incompatible mélange d'idées qui s'est introduit depuis trois siècles dans le sein de la société catholique. Notre raison appartient encore à l'Église et à la Foi; mais notre cœur est prostitué au sensualisme païen. Nous rebâtissons les temples d'Apollon et de Diane pour y adorer le Dieu du Calvaire. Nous conservons les saintes pensées, les pieuses prières de nos livres sacrés; mais nous y mêlons une musique toute profane et inspirée, comme les autres arts, par le sentiment païen.

Ce que nous disons de la musique, on le reconnaît bien aujourd'hui dans les arts du dessin. Tout le monde sait ce qu'on entend par architecture chrétienne, et il ne viendrait à l'esprit de personne de classer, par exemple, l'église de la Madeleine parmi les monuments de l'art catholique; mais les lois et l'esprit de la musique chrétienne sont loin d'être aussi bien connus. On ignore même s'il existe en ce genre deux arts différents; si la renaissance a altéré la musique comme le reste, et le clergé, comme les gens du monde, est disposé à croire que Mozart ou Palestrina, le plain-chant et les cantiques modernes, le chant romain ou les mélodies des nouvelles liturgies, ont la même origine, sortent de la même source, découlent du même principe. C'est cette erreur qu'il importe de combattre en prouvant, l'his-

toire à la main, que la musique actuelle est née au XVIe siècle des efforts qu'on a faits pour retrouver la musique païenne; et, bien qu'on soit arrivé à des résultats imprévus et inconnus des anciens, il n'en est pas moins certain que l'ordre d'idées dans lequel est conçue la musique moderne est aussi éloigné du sentiment chrétien que l'architecture grecque ou le temple de la Madeleine lui sont étrangers.

Le premier mot de la renaissance fut une déclaration de guerre au catholicisme et à ses œuvres. Comme le chant ecclésiastique était l'une des œuvres de l'Église au moyen-âge, il fut tout d'abord attaqué et méprisé : on lui opposait, faute de mieux, la musique mesurée, les chansons, les airs en vogue; et, bien que cette musique eût en elle-même, et à l'insu de ses auteurs, plusieurs des caractères de l'art chrétien, elle fut, à cause de ses rhythmes décidés, de ses paroles populaires et même souvent scandaleuses, introduite dans l'Église, et associée d'une manière grotesque aux chants les plus graves de la liturgie. La chanson de *l'Homme armé*, par exemple, servait de thème à une messe, et accompagnait le chant du *Credo* ou du *Kyrie eleison*. Cet usage monstrueux, établi dès le XIVe siècle, devint général à la fin du XVe, et précéda les tentatives qu'on fit plus tard pour créer un nouveau genre de musique, et retrouver le chant des anciens. Mais déjà, avant ces tentatives, le plain-chant était négligé dans les écoles ecclésiastiques, et abandonné par le clergé; Glaréan, auteur du commencement du XVIe siècle, constate ce fait, et blâme les ecclésiastiques de préférer les ornements et les roulades de la musique mesurée à la gravité austère du chant religieux (1). On n'étudiait déjà plus à cette époque la nature des modes, leur caractère, leurs effets propres, et le même auteur s'en plaint amèrement (2). La musique moderne avec ses charmes brillants n'avait pas encore paru dans le monde, et déjà pourtant on méprisait le plain-chant, qu'on n'étudiait plus,

(1) Quidam cantum gregorianum contemnunt eam tantum ob causam, quod non tot formis ornatus nec tot habeat garritus quot mensurabilis. GLARÉAN, *Dodecachordon.*

(2) Verum qui naturam modorum ignorant ut ferme nostra ætate cantores, nec vim cantus judicant nisi ex consonantiis, relictis affectibus, ac neglecta vera ejus gratia, vituperant quod ignorant, sed hi sunt hujus seculi mores! GLARÉAN, *ibid.*

et dont on ne sentait plus les beautés. Les plaintes de Glaréan ne furent écoutées de personne, et, pour défendre contre l'indifférence cet art qu'on ne cultivait plus, il cherchait à établir dans son savant ouvrage, intitulé *Dodecachordon* (1), que la tonalité ecclésiastique se rapprochait beaucoup plus qu'on ne pensait de la musique grecque, et qu'elle embrassait douze modes, au lieu de huit que saint Grégoire en avait déduits. La preuve de cette assertion eût été réellement le seul moyen de sauver alors le chant ecclésiastique; on l'eût conservé si on eût été convaincu qu'il descendait en droite ligne de l'antiquité et du chant des païens. C'est à la faveur de cette opinion plus ou moins admise que certaines parties du chant ont toujours été respectées; et, deux cents ans plus tard, l'abbé Lebeuf, qui mutila sans pitié le chant romain, respecta cependant une grande partie de l'office de la semaine sainte, parce qu'il était persuadé que ce chant avait été emprunté à celui des païens (2).

Le système proposé par Glaréan pour l'explication de la théorie du plain-chant fut en général adopté par les auteurs didactiques, sans être, heureusement, admis dans la pratique, où la théorie des huit tons a prévalu; mais ce système fut utile en ce qu'en affublant les modes ecclésiastiques des noms des modes grecs : dorien, phrygien, lydien, myxolydien, hypodorien, etc., il en forma comme un bouclier contre la haine des érudits pour tout art qui aurait été inventé au moyen-âge. Mais bientôt on ne songea plus au chant ecclésiastique, et toutes les préoccupations des savants se portèrent vers la recherche du chant des anciens, tel qu'il avait dû exister avant d'être, comme on le croyait, adapté à la liturgie catholique. Tout le monde se mit à l'œuvre; les uns rassemblèrent des fragments de musique ancienne et essayèrent d'en déchiffrer la notation; d'autres consacrèrent leurs méditations et leurs veilles à l'étude des écrivains grecs et latins sur la musique, afin de recomposer par la théorie cet art dont on avait une si haute idée. Plusieurs construisirent à grands frais des instruments destinés à représenter l'échelle des sons et la variété des genres usités chez les Grecs. Les philosophes et les

(1) Bâle, 1547, in-fol.

(2) Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, p. 10.

penseurs se mirent de la partie, et, appliquant à la musique le précepte d'Horace : *Ut pictura poesis*, ils demandèrent pour cet art l'expression matérielle et sensuelle qu'il avait négligée jusqu'alors ; et comme Horace avait dit encore : *Odi profanum vulgus*, on méprisa toute la musique populaire, et on s'efforça de trouver un art dont les beautés fussent au-dessus de la portée du vulgaire. Les artistes, sans s'enfoncer dans les ténèbres de la théorie, se dégagèrent du moins des entraves que leur imposaient la science des écoles et les usages de leur temps ; donnant carrière à leur imagination, s'affranchissant de toute contrainte, ils finirent par produire des innovations qui changèrent la face de l'art. Tous, artistes, savants, poëtes et philosophes, se réunirent, à la fin du XVIe siècle, autour d'un noble seigneur de Florence qui aspirait au rôle de Mécène, et ce fut dans cette réunion que naquirent les deux grands principes de l'art moderne; savoir : l'harmonie dissonante et l'expression dramatique.

On commença d'abord, comme nous l'avons dit, par transformer les huit tons de l'Église en douze modes grecs ; mais ces douze modes ne représentaient toujours qu'un des genres de la musique des anciens, le diatonique ; et comme il était question dans tous les auteurs de l'antiquité des genres chromatique et enharmonique, on s'appliqua à les retrouver. Les monuments manquaient, on ne put découvrir que quatre morceaux de musique grecque; Vincent Galilée (1) et Hercule Bottrigari traduisirent ces morceaux en notation moderne, d'après la synonymie de Boëce ; le père Martini les publia plus tard dans son histoire de la musique ; Marcello emprunta l'une de ces mélodies pour un des psaumes dont il composa la musique ; Burette et quelques autres savants ont aussi donné ces mêmes morceaux en traduction moderne. Mais un savant Allemand, M. de Drieberg, dans son ouvrage sur la musique pratique des Grecs (2), a prétendu que toutes les traductions précédentes étaient fausses, et a donné aux signes d'Alypius, d'après lesquels ces pièces sont notées, une interprétation toute différente; de sorte qu'après trois siècles

(1) *Discorso della musica antica e moderna.* Florence, 1581, in-fol. Cet ouvrage se trouve dans la bibliothèque publique de Caen.

(2) Berlin, 1821.

de travaux on n'est rien moins que certain de posséder le plus petit fragment de la musique des anciens. Les érudits du XVIe siècle ne tardèrent pas à reconnaître qu'ils ne pouvaient raisonnablement baser leurs réformes sur trois ou quatre hymnes d'une mélodie baroque et sans effet, et ils concentrèrent toutes leurs forces sur la reconstruction du système théorique des Grecs.

On ne tarda pas à essayer de mettre en pratique la connaissance qu'on acquérait de la théorie musicale des Grecs. Ce fut l'École de Venise qui donna la première dans ces rêveries; elle avait à sa tête un maître belge, Adrien Willaert, savant et habile dans l'art d'écrire à plusieurs parties; il comptait parmi ses disciples les plus zélés partisans d'une réforme musicale, et ceux-ci n'entrevoyaient d'autre base à donner à cette réforme que la théorie des Grecs, et l'introduction dans la musique moderne des deux genres chromatique et enharmonique. Déjà, de 1535 à 1540, on avait publié à Venise des *Madrigali cromatici* à 5 et 4 voix, des *Duo cromatici da cantare e suonare*, et en 1546, Nicolas Vicentino, l'un des élèves d'Adrien Villaert, mit au jour un recueil intitulé : *Dell unico Adriano Villaert discepolo D. Nic. Vicentino Madrigali a* 5 *voci, per teorica e per pratica da lui* (Vicentino) *composti al nuovo modo del celeberrimo suo maestro ritrovato.* Le peu de succès de cette tentative ne découragea pas Vicentino, qui, devenu maître de chapelle de la cour de Ferrare, se mit à enseigner à ses élèves le genre enharmonique, et fit même construire un clavecin avec des touches pour les demi-tons majeurs et mineurs. Il plaça sur le clavecin cette épigraphe orgueilleuse :

Incerta et occulta sapientiæ tuæ manifestasti mihi;

et composa dans les trois genres anciens une pièce de musique qui commençait par ces mots :

Musica prisca caput tenebris modo sustulit altis.

Enfin, en 1551, il vint à Rome porter aux musiciens célèbres qui s'y trouvaient le défi d'expliquer la nature et le genre de la musique qu'ils composaient. Vicente Lusitano accepta ce défi et le pari de deux écus d'or, que proposait Vicentino.

Les deux adversaires choisirent pour juges deux chantres de

la chapelle pontificale, Bartholomeo Escobedo et Ghiselin Dankerts. L'affaire fut solennellement plaidée dans la chapelle du Vatican, le 7 juin 1551, en présence de plusieurs cardinaux et de tous les chantres de la chapelle pontificale. Vicentino prétendait que les prodigieux effets de la musique chez les anciens étaient dus à l'emploi des genres chromatique et enharmonique qui n'étaient plus connus ni pratiqués, et qui, suivant lui, devaient servir de base à une nouvelle théorie, à un nouvel art. Les juges ne furent pas de l'avis de Vicentino, qui perdit son pari, mais ne se tint pas pour vaincu, car il publia à Rome, en 1555, un nouvel ouvrage intitulé : *L'antica musica ridotta a la moderna pratica con la dichijratione et gli esempa dei tre generi.*

Vicentino n'était pas seul à attaquer la musique chrétienne, à soutenir la supériorité de l'art païen, et à chercher à faire revivre celui-ci. Plusieurs années après la discussion que cet artiste avait soutenue à Rome, et qui avait fixé l'attention de tous les amateurs de l'Italie, Annibal Melone, doyen des musiciens de la seigneurie de Bologne, adressa à son ami Bottrigari, chevalier de la milice du Pape, une lettre dont le titre est ainsi conçu : *Les pièces de musique modernes, généralement appelées madrigaux et motets, peuvent-elles raisonnablement se rapporter à un des trois genres harmoniques* (1) ?

Bottrigari, grand propagateur du système grec, répondit à l'appel de Melone et prouva, comme lui, que la musique moderne était beaucoup moins parfaite que celle des anciens ; c'était répondre aux vœux de tous les savants et de tous les artistes qui demandaient des arguments contre l'art moderne et espéraient une réforme basée sur la théorie des Grecs.

Pendant toute la durée du seizième siècle, cette guerre contre la musique chrétienne est continuée avec ardeur et sans relâche. L'évêque de Lorette, Cyrillo Franco (2), écrivit à son ami, Hugolin Gualteruzzi, une lettre dans laquelle, après avoir exalté la musique des anciens, il critiquait rudement la musique moderne. Cent ans

(1) Se le canzoni musicali moderne, communemente dette madrigali o mottetti, si possono ragionevolmente nominare di uno de tre puri e simplici generi armonici, etc.

(2) La lettre de Cyrillo Franco se trouve dans les *Lettere illustri.* Alde Man., Venise, 1567.

après, en 1649, le roi de Portugal, Jean IV, entreprit de répondre à la lettre oubliée de Cyrillo Franco, dans un opuscule intitulé : *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco*. Mais au moment où le roi Jean IV écrivait, la révolution de la musique moderne était consommée, la musique chrétienne avait disparu, le récitatif, le chant expressif étaient inventés, et les reproches que l'évêque Cyrille adressait à la musique de son temps ne s'appliquaient plus à celle que le roi Jean IV avait en vue. La musique d'Église était devenue dramatique, elle excitait les passions, touchait les sens : c'était ce que demandait l'évêque Cyrille ; et il eût été probablement d'accord avec le roi de Portugal, s'il avait vécu de son temps.

Il est vrai de reconnaître qu'il y avait dans la musique du XVIe siècle, bien qu'elle fût composée dans la tonalité ecclésiastique, beaucoup d'abus et de désordres. L'évêque Cyrillo Franco les signale avec énergie en faisant remarquer l'inconvenance de ces morceaux de musique sacrée, dans lesquels une voix chantait *Sanctus*, pendant que l'autre disait *Sabaoth*, et la troisième *Pleni sunt*. Il appelle les roulades des chanteurs des gargarismes, leurs accents trop énergiques des mugissements (1). Il est encore vrai que la musique avait, par l'usage immodéré des canons, des fugues et autres recherches de la science, perdu toute sa simplicité et sa majesté primitives. On visait surtout à l'effet, et les chœurs à quatre parties, quel que fût le nombre des exécutants, étaient jugés insuffisants dans les grands édifices (2) ; c'était toujours le besoin de matérialiser l'art qui faisait faire de telles réflexions. Les hommes les plus éminents dans l'Église exprimaient hautement le dégoût que leur inspirait la musique de leur temps, et le pape Nicolas V, ayant un jour demandé au cardinal Capranica ce qu'il pensait de la chapelle pontificale, le cardinal lui répondit qu'il croyait entendre une troupe de pourceaux qui grognaient de toutes leurs forces (3).

(1) Uno dice *Sanctus*, l'altro *Sabaoth*, l'altro *Pleni sunt*, con alcuni urli, mugiti, gargarismi.

(2) Nelle chiese et altri luoghi spatiosi e larghi, la musica composta a quattro voci fa poco sentire ancora che hanno molti cantanti per parte. L'*Antica musica ridotta*, etc., de Nicol. Vicentino.

(3) Mi pare udir una mandra di porcelli che grugniscono a tutta forza.

Ces reproches et ces critiques étaient souvent fondés ; tous les compositeurs n'avaient pas le génie de Palestrina ou de Roland de Lassus, et la plupart sacrifiaient au mauvais goût ; mais, au lieu de détruire la musique chrétienne parce qu'elle était altérée et corrompue, il eût fallu la régénérer, la réformer : c'est ce que tenta en vain Palestrina. Il était trop tard, l'anathème était prononcé contre tout ce qui avait été produit et inventé au moyen-âge ; un *tolle* général s'élevait de tous les coins de l'Europe : les savants, les artistes italiens redoublèrent leurs efforts pour découvrir la musique des Grecs ou la réinventer, et, réunis autour du comte Bardi, à Florence, ils formulèrent bientôt un système précis et produisirent des innovations importantes.

F. Danjou.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONSEILS

POUR SE FORMER

UNE BIBLIOTHÈQUE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

ET

DE MUSIQUE D'ORGUE EN PARTICULIER.

Lorsque nous ne possédons ni la science, ni l'érudition nécessaires pour diriger notre goût, il serait possible de nous éclairer par la connaissance de la littérature musicale. Par malheur, cette littérature n'existe presque pas en France; car, si nous exceptons les travaux trop peu recherchés de M. Fétis, nous ne trouverons aucun guide pour acquérir des notions exactes et des appréciations consciencieuses des œuvres sérieuses de l'art.

Il paraît bien chaque semaine plusieurs journaux spéciaux de musique; mais une critique impartiale et désintéressée ne peut guère se rencontrer dans ces journaux, dont le but et la véritable spécialité sont l'intérêt de tel magasin ou de tel artiste, et nullement l'art pour lui-même.

Des revues littéraires, des journaux politiques quotidiens parlent aussi de musique; mais toute cette critique faite avec plus ou moins de talent ne s'occupe que du théâtre, de la musique futile des concerts ou des salons, de ces virtuoses presque tous pianistes, qui ne sont que d'adroits prestidigitateurs. Et ces journaux parlent si peu de musique sérieuse, qu'on peut les lire tous sans se douter de l'existence des plus grandes œuvres de l'art.

Or, comme la spécialité de cette *Revue* est précisément l'appréciation de cette musique dont on ne parle pas ailleurs, nous avons constamment signalé à l'attention de nos lecteurs les

œuvres que nous savions consciencieusement dignes de leur attention ; et nous avons assez bien réussi à tourner leur intérêt vers ces œuvres, pour que sans cesse on nous demande de nouveaux conseils à cet égard. Or, s'il faut en croire le malin moraliste De la Rochefoucault, on ne donne rien si libéralement que ses conseils. En effet, nous confirmerons sa maxime en répondant de plus en plus aux vœux de nos lecteurs. D'ailleurs, puisqu'il faut être tout-à-fait franc, avouons, comme Ch. Nodier, qu'après le plaisir de posséder des livres, il n'y en a guère de plus doux que celui d'en parler et de communiquer au public ces innocentes richesses de la pensée qu'on acquiert dans la culture d'un art.

Si on peut dire que, dans la littérature, ce qui est le plus connu est ce qui mérite le plus de l'être, il n'en est pas ainsi dans les œuvres de musique. On pourrait même dire que c'est presque tout le contraire, ainsi qu'on le verra bien souvent.

On va même le voir tout de suite, car nous commencerons par Bach (Jean-Sébastien), le plus célèbre et le moins connu des organistes et compositeurs de musique sacrée.

Les amateurs mêmes qui ont voulu fermement faire les études les plus sérieuses ne connaissent à peu près que le *Wohltemperirte Clavier,* recueil souvent et partout réimprimé sous le titre de : *48 préludes et fugues dans tous les tons.* Quelques rares professeurs ont bien prescrit à leurs élèves l'exercice de ces compositions comme un moyen de se briser la main à un certain genre de difficultés, mais ils n'ont pas recommandé l'ouvrage comme une des plus grandes productions artistiques de l'esprit humain, tant par l'originalité des idées, par la grâce et l'élévation de la pensée, que par le talent sans égal de la facture. Il y a aussi des organistes qui croient jouer et connaître Bach, en exécutant sur l'orgue quelques pièces de ce recueil, pièces qui sont d'ailleurs très belles et d'un style très convenable pour l'office divin. Quant à la véritable musique d'orgue du grand maître, on n'en a jamais publié une seule ligne en France, et quant aux amateurs qui la possèdent ou l'exécutent, il y en a peut-être jusqu'à trois que l'on pourrait nommer.

Afin que, pour la gloire de Bach, pour le bonheur des organistes vraiment dignes de ce nom, et pour l'honneur de leur art, ce petit nombre d'adeptes ou d'initiés augmente dans les

proportions que semble réclamer l'importance de ces études, nous allons indiquer les principales de ces innombrables compositions, et la source d'où on pourrait les tirer.

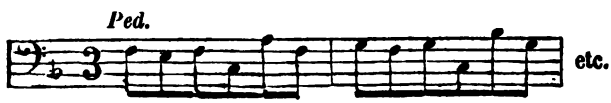
Avant ces dernières années, on ne trouvait dans le commerce de musique en Allemagne que les *Choral-Vorspiele*, consistant en quatre cahiers imprimés en caractères mobiles par Breitkopf et Hærtel, à Leipzick, et les six grandes fugues et préludes avec pédale obligée. Voici comment M. Fétis juge le premier de ces ouvrages : « Ces préludes, dit-il, sont le chef-d'œuvre du genre. Le » mélange des claviers y est traité avec tant d'habileté, les chants » chorals y sont variés avec une telle puissance de génie et une » imagination si féconde, qu'on peut affirmer qu'il n'existe au- » cune composition de la même espèce qui puisse soutenir la » comparaison avec celle-là. »

Quant aux grandes fugues et préludes, c'est aussi tout ce que le genre a produit de plus hardi et de plus colossal. Ces œuvres pour l'orgue de S. Bach sont, aux œuvres de clavecin du même auteur, ce que les grandes symphonies de Beethoven sont à ses premières sonates de piano. En Allemagne, où les œuvres sérieuses trouvent un grand nombre d'appréciateurs, on a publié ces compositions d'orgue arrangées à quatre mains pour le piano.

Après ces deux ouvrages de Bach, qui pourraient donner sans doute une idée de la hauteur de ses conceptions sans faire connaître sa fécondité, une quantité d'autres ont été publiés. Dans le nombre, il convient de citer : 1° l'*École pratique d'orgue*, consistant en sonates pour deux claviers et pédale obligée. Il est bon d'observer que cette musique, d'une exécution très difficile, ne peut pas être étudiée sur un piano qui même aurait un clavier de pédales. Il faut absolument deux claviers pour les mains qui se croisent sans cesse. 2° Une superbe *Passacaglia*, en *ut* mineur, dont voici le thème :

Nous engageons très expressément les amateurs curieux de savoir avec quelle puissance de talent on peut varier un thème de se procurer cette *Passacaglia*, et de la comparer avec toutes

les productions modernes connues sous le nom d'Airs variés. On saura, d'après cette comparaison, à quoi s'en tenir sur ce qu'on appelle les progrès de l'art, même dans le genre des airs variés, si cultivé de nos pianistes modernes. De même qu'au XVIe siècle chaque jour amenait la découverte de quelque statue antique, dans ces dernières années la musique de Bach a eu sa renaissance, car partout des amateurs érudits ont tiré de la poussière des bibliothèques des manuscrits autographes du grand maître, et les ont publiés par l'impression. C'est ainsi que M. A. Marx, professeur au Conservatoire de Berlin, a remis en lumière trois cahiers de grandes fugues, avec préludes, sous le titre de : *Noch wenig bekannten Orgel-Compositionen von S. Bach* (compositions encore peu connues). A Leipzick, il a paru plusieurs *Fantaisies* et *Toccate* de la plus grande beauté. Le célèbre organiste Adolphe Hesse, qui vint à Paris en 1844, produisit un effet inouï en exécutant sur l'orgue de Saint-Eustache la *toccata* en *fa* dont voici le thème :



Malgré la quantité de compositions d'orgue de S. Bach publiées à Berlin, à Vienne, à Leipsick, à Francfort, etc., il y a trois ans que Mendelssohn nous affirmait verbalement que ce qu'il y avait de plus beau et de plus étonnant n'était pas imprimé. Pour preuve, il nous fit entendre plusieurs préludes pour chorals qu'il avait en manuscrit, et il nous communiqua le précieux cahier qui les renfermait. Depuis lors, la publication des œuvres complètes de Bach ayant été annoncée et entreprise par divers éditeurs d'Allemagne, Peters à Leipzick, Haslinger à Vienne, Mendelssohn a livré son manuscrit pour que le monument élevé à la gloire de l'homme qu'il regarde comme le maître des maîtres soit régulier et complet.

Si ce que nous venons de dire inspire à quelques amateurs le désir de savoir ce qu'est cette musique d'orgue si célèbre, ils peuvent s'adresser au premier marchand de musique d'Allemagne; ils sont aussi certains de le trouver fourni de la marchandise qu'ils désirent acheter qu'ils le seraient de rencontrer

chez nos marchands des airs de *Lucie* et d'autres opéras arrangés pour le cornet à piston.

Nous espérons que les lecteurs intelligents n'auront pas la prétention de deviner le mérite de Bach à une première lecture. La valeur de cet homme exceptionnel ne peut être sentie qu'après un commerce long et intime avec lui, et même sous la double condition de solides connaissances théoriques de l'art et de quelque adresse d'exécution sur la pédale.

Ainsi, bien qu'à un certain point de vue les compositions de Bach soient tout ce qui a été produit de plus élevé, il y en a peu qui puissent être d'un usage pratique pour l'office divin, dans l'Église catholique surtout. En Allemagne, ses *Choral-Vorspiele* peuvent être employés, attendu qu'à travers l'entourage magnifique du travail harmonique le motif du choral est toujours exposé clairement, et que ce motif est une mélodie très populaire. De cette manière, l'œuvre de Bach parle en même temps à l'esprit du musicien instruit et au cœur de l'homme du peuple; mais en France il n'en peut être ainsi. Cependant, comme cette musique a souvent un caractère de grandeur inouï, son usage, sans être habituel et journalier, n'en serait pas moins très convenable. Par malheur, il y a si peu d'organistes capables d'interpréter des compositions si difficiles, qu'en disant qu'elles sont peu propres au culte divin et peu susceptibles de plaire au vulgaire, nous aurions peut-être quelque ressemblance avec le renard de La Fontaine, qui trouvait trop verts les raisins auxquels il ne pouvait atteindre.

S. Bach a composé également une quantité innombrable de motets, messes, cantates et oratorios. Les ressources vocales dont il faut disposer pour l'exécution de ces ouvrages, et la difficulté de les bien rendre, ne permettent pas d'en faire usage dans nos églises et encore moins dans nos concerts. Les jouissances que procure la connaissance de ces œuvres par une magnifique exécution sont réservées aux Allemands. La *Passion*, la messe en *si* ♮ mineur, les motets à 8 parties, le *Magnificat* à 5 voix, et une foule de cantates constituent le fond du répertoire des Sociétés de chant de Berlin, de Francfort, de Leipzick et autres villes. Nous avons eu plusieurs fois l'inappréciable occasion d'entendre ces exécutions, et constamment il nous a fallu rester convaincu que ces compositions de Bach écrasaient

par leur sublimité tout ce qu'on pouvait mettre à côté d'elles.

Afin que quelques musiciens puissent se faire une idée de la valeur et du caractère de cette musique, la Société des concerts du Conservatoire devrait mettre tous les soins et tout le talent dont elle est capable à en faire connaître quelques fragments, tels que le *Kyrie* en *si* mineur ou le motet à huit voix (*Ich lasse dich nicht*). Il n'existe vraiment rien de comparable à ces morceaux. On sait que l'audition d'un de ces motets frappa si vivement Mozart, lors de son voyage à Leipzick, qu'il s'écria : « Aujourd'hui, j'apprends quelque chose. » Aussi, pour mieux apprendre, il se fit prêter tout de suite les parties de chant séparées, et il les écrivit en partition.

En attendant que le vœu que nous venons d'émettre soit réalisé, descendons de ces hautes régions de l'art dans celles de la musique pratique, et pour cela faisons une transition bien marquée : passons, sans préparation aucune, de Séb. Bach à M. Miné, véritable providence des petites et des grandes ganaches. Toutes les fois qu'un amateur viendra nous dire : « Je voudrais toucher » de l'orgue ; mais je ne sais ni l'harmonie, ni le contrepoint ; je » n'ai ni doigts, ni pieds ; je ne sais ce que c'est qu'une fugue, ni » un canon, ni un plain-chant ; » nous lui répondrons : « Prenez » Miné. » Vous avez de lui cinquante pièces d'orgue *faciles*, puis quarante autres pièces d'orgue *faciles*, puis l'*Organum* ou l'orgue rendu *facile*, puis le *Manuale organi*, contenant cent pièces tout aussi *faciles* que leurs sœurs, *Orgel-Studien* et d'autres recueils avec des titres latins et allemands, etc., etc. Il faut dire cependant que trop souvent les mots *élevé*, *distingué*, *sublime*, appliqués à la musique, se lient à l'idée de difficile, et qu'il ne suit pas de là que le mot *facile* suppose toujours de la trivialité. Certes nous avons assez répété que la première condition de la musique religieuse était d'être populaire et par conséquent aussi facile à être exécutée qu'à être comprise. Les chants grégoriens, que nous mettons au-dessus de toute autre musique pour être entendus à l'église, sont tout ce qu'il y a de plus simple, de plus populaire, de plus facile et certainement de plus sublime. Or, on croira à notre sincérité, quand nous affirmerons que, dans cette quantité d'œuvres faciles de M. Miné, il y a des choses très distinguées et parfaitement convenables au service divin.

Maintenant nous ne voulons pas dire que M. Miné en soit arrivé à ce point suprême. Ce compositeur est pour la musique d'orgue ce qu'était, il y a quarante ou cinquante ans, Pleyel pour la musique de chambre : facile et agréable; aussi tout ce qui tenait un violon, une basse, une flûte ou un piano sous ses doigts, ne vivait que de Pleyel, et le savait par cœur.

On dit que M. Miné cherche ses inspirations au bord des eaux limpides en tenant une ligne à la main. La pêche est même pour lui une telle passion, qu'il accepterait une place d'organiste dans un village, s'il savait qu'il coulât tout près une rivière poissonneuse. Avis aux localités qui sont dans cette position topographique et qui ont une place d'organiste vacante.

Parlons maintenant de M. Benoist, actuellement professeur d'orgue au Conservatoire, et organiste du roi.

Depuis peu d'années, cet artiste a livré à l'impression six cahiers portant le titre de *Bibliothèque de l'organiste*, renfermant en général de longues pièces pour l'offertoire et pour l'élévation.

Il y a des gens qui trouvent cette musique froide et dépourvue d'inspiration; si ces gens ont raison en cela, ils ont tort de vouloir qu'un artiste possède à un haut degré deux qualités opposées, telles qu'une grande pureté de style et une grande verve; d'un autre côté, un organiste allemand, très habile sur la pédale, disait avec malice que M. Benoist méritait d'être mis aux Invalides, attendu qu'il n'avait pas de pieds. On peut dire peut-être encore avec assez de justesse que les compositions de M. Benoist n'ont rien qui les caractérise comme musique d'orgue. Eh bien! quand toutes ces critiques seraient parfaitement justes, les compositions de cet artiste n'en seraient pas moins des plus dignes d'attention et des plus honorables pour notre pays, où il se publie si peu de musique forte de science.

Il est impossible de posséder à un plus haut degré l'art de traiter un motif insignifiant, et de lui donner de l'intérêt en le présentant sous toutes les combinaisons. Or, comme l'art de l'organiste comprend la nécessité de faire à l'instant même un morceau d'orgue avec rien, c'est-à-dire avec un motif quelconque, on ne saurait trop étudier les compositions d'un homme qui possède cet art comme M. Benoist. D'ailleurs, lorsqu'on ne s'est pas contenté d'un examen superficiel et trop rapide de ces composi-

tions, et qu'on s'est mis à même de les exécuter avec aisance, on découvre en elles un caractère de grâce et de tranquillité très convenable à l'orgue.

Les personnes qui connaissent par l'étude les belles partitions de Cherubini, qui portent le nom de *Médée*, de *Faniska*, de *l'Hôtellerie portugaise*, de *Lodoïska*, tous ces opéras trop bien écrits et trop peu dramatiques pour la scène, ces personnes trouveraient indubitablement une grande ressemblance entre le style de cette belle musique et celui des pièces d'orgue de M. Benoist. Si la comparaison est juste, elle sera la plus forte critique et le plus grand éloge qu'on puisse faire des œuvres de cet artiste.

J.-B. Laurens.

(*La suite au prochain numéro.*)

POLÉMIQUE.

L'an mil huit cent quarante-six, le huit décembre, à la requête de M. Aimé Paris, professeur de musique, demeurant à Caen, rue Saint-Jacques, n° 153 (Calvados), j'ai, Nicolas-Benjamin Caüet jᵉ, huissier au conseil d'État, à la cour de cassation et au tribunal civil de la Seine, séant à Paris, y demeurant rue Saint-André-des-Arts, n° 48, soussigné, fait sommation à M. Danjou, directeur de la *Revue de la musique religieuse populaire et classique*, demeurant à Paris, rue Notre-Dame-des-Champs, n° 13; en son domicile, où étant et parlant à la personne ainsi déclarée de la portière de la maison; de, attendu que M. Danjou, dans son numéro d'octobre 1846 de la *Revue*, a publié un article où M. Aimé Paris est nommé; que ce dernier a intérêt à réfuter les assertions de la *Revue*; avoir à insérer, dans le plus prochain numéro de ladite *Revue*, la réponse suivante :

A monsieur le directeur de la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, à Paris. Monsieur, je ne veux point m'occuper ici de discuter les motifs pour lesquels on a cru devoir être moins réservé à mon égard qu'envers les personnes que vous citez dans votre livraison d'octobre, page 375. Il en est plus d'une qui me saura gré de mon silence.

Vous trouvez nos *résultats très contestables*. Est-ce ma faute si vous ne voulez pas acquérir la conviction de leur *réalité* en vous mesurant avec des enfants par qui j'affirme, pour la dixième fois, vous serez battu sur plusieurs points, vous, M. Danjou, l'organiste de la métropole de Paris? Le dédain est une excuse trop usée, tant de poltrons y ont eu recours pour réfuter leurs adversaires!

M. Chevé et moi, nous avons déjà traité bien des fois toutes les questions que vous nous invitez à soumettre au jugement de l'Académie de Bruxelles, et nos raisons subsistent dans toute leur force; l'enseignement usuel continue de reculer devant les essais comparatifs, les champions du *statu quo* se bornent à affirmer sans preuve qu'ils sont dans le vrai et nous dans le faux. Le public doit savoir à quoi s'en tenir.

Eussions-nous la pensée d'accepter comme un arrêt sans appel la décision d'une Académie quelconque, celle de Bruxelles ne nous prendrait pas à un piége que sa composition nous a fait deviner sans peine. Nous savons *qu'elle est décidée d'avance à se prononcer en faveur de la détestable notation adoptée pour la musique* VOCALE. Nous distinguons toujours entre la *voix* et les *instruments* pour lesquels on peut conserver l'écriture, parce qu'elle indique seulement pour eux des conditions de mécanisme à remplir.

Je récuserai toujours un tribunal dont M. Fétis fera partie; j'ai trop maltraité cet aristarque sans qu'il ait trouvé un mot à répondre aux graves accusations que j'ai portées contre lui. Il y a en outre à l'Académie de Bruxelles un *érudit* qui ne m'offre point, par des raisons analogues, les garanties d'impartialité que je dois désirer de mes juges.

A ma *Texicologie musicale* donc de développer une fois de plus ce qui doit faire adopter l'enseignement de Galin et une meilleure écriture.

Soyez un peu plus charitable, Monsieur, et ne jetez pas aussi facilement à des hommes de cœur et de conscience des qualifications injurieuses!

Vous criez au charlatanisme, et pourtant ni M. Chevé, ni moi, nous ne consentirions à émarger comme titulaire d'un double emploi, si nous ne remplis-

sions ni l'une ni l'autre de ces fonctions, parce que nous trouverions un supplément notable d'argent à gagner, en désertant une basilique et le dépôt des archives de la science et de l'art, à titre de commis-voyageur d'une raison sociale.

Je me plais à espérer que cette réplique sera publiée dans votre prochaine livraison, sans qu'il soit nécessaire de vous le demander par huissier.

Recevez, Monsieur, mes civilités. AIMÉ PARIS.

Caen, 27 novembre 1846.

Déclarant à M. Danjou ès-nom que la présente sommation lui est faite en vertu des articles onze de la loi du vingt-cinq mars mil huit cent vingt-deux, et dix-sept de la loi du neuf septembre mil huit cent trente-cinq; et que faute par lui d'y satisfaire, le requérant se pourvoira par toutes les voies de droit à l'effet de l'y contraindre. A ce qu'il n'en ignore, et je lui ai domicile, et parlant comme dessus, laissé cette copie.

Coût : neuf francs vingt centimes. CAUET.

M. Aimé Paris n'habite Caen que depuis quelques mois, et déjà il est tout habitué aux traditions, aux usages de la Normandie, et il procède par exploit, requête, huissier, etc. Voilà de l'argent bien mal employé; nous n'avons jamais refusé à M. Paris d'insérer ses épîtres, réponses ou factums, et nous croyons au contraire que le seul moyen d'éclairer les partisans de la méthode et de l'enseignement de M. Paris, c'est de le faire beaucoup parler et écrire sur ce sujet.

Pour nous, nous y allons en toute bonne foi. Nous voudrions trouver de par le monde un artiste éminent, un seul, ou un corps savant et compétent qui eussent approuvé les rêveries de Galin, adoptées par M. Paris. Nous avions dans le temps parlé de Cherubini, Auber, Halévy, Fétis, Meyerbeer, Rossini; enfin, citant les uns après les autres les artistes illustres, nous demandions s'ils avaient adhéré à l'idée d'un changement de notation. M. Aimé Paris a récusé le jugement de tous ces hommes célèbres : M. Cherubini était un vieillard qui radotait, M. Fétis est injuste et passionné, M. Auber est enfoncé dans la routine, et ainsi des autres. Aujourd'hui, nous proposons à M. Paris d'accepter le jugement de l'Académie de Bruxelles, qui a mis au concours la question du changement de notation; aussitôt M. Paris répond que l'Académie de Bruxelles lui est suspecte, et il sait qu'*elle est décidée d'avance à se prononcer en faveur de la détestable notation adoptée pour la musique vocale.*

M. Paris est donc bien malheureux; il ne peut obtenir les suffrages d'aucun artiste éminent, d'aucun homme réellement compétent. Des amateurs, des journalistes, des bourgeois de Lille,

de Bruxelles, de Lyon, de Caen, voilà seulement ceux qui reconnaissent la supériorité de la méthode Galin et l'utilité d'un changement de notation.

Ce changement de notation n'est nécessaire, au dire de M. Paris, que pour la musique vocale, d'où il résulte que si ce système était adopté, il faudrait lire à la fois deux notations différentes pour chanter en s'accompagnant avec le piano. Nous ne perdrons pas notre temps à montrer le néant de telles utopies.

Il nous suffit pour aujourd'hui d'avoir fait remarquer l'isolement dans lequel se trouvent M. Paris et sa méthode, repoussés par les Académies et les artistes les plus renommés.

Nous aurions pu supprimer les dernières lignes de la lettre de M. Paris, attendu que ces lignes étaient injurieuses pour nous, mais nous préférons saisir cette occasion de démentir une fois pour toutes les bruits absurdes et les calomnies qu'on essaie de propager sourdement contre notre personne.

Le directeur de la *Revue* est bibliothécaire de l'Arsenal; mais depuis 1838 il n'a pas touché un centime du traitement attaché à cet emploi.

Le directeur de la *Revue* est organiste de la cathédrale de Paris; mais il a depuis plusieurs années abandonné les honoraires à la maîtrise de cette cathédrale pour y être appliqués à diverses améliorations ou rémunérations.

Enfin, le directeur de la *Revue* n'est commis-voyageur pour personne; il a entrepris, sur la demande de plusieurs évêques et de beaucoup de membres du clergé, de fréquents voyages relatifs, soit à l'organisation d'un chœur ou d'une maîtrise, soit à l'établissement d'un orgue. Il a essayé depuis dix ans de contribuer au progrès de la musique religieuse par ses démarches et ses efforts; il a fait établir en France plus de trois cents orgues, organisé le chant dans plus de cinquante églises, publié à ses frais de grandes collections, et, après tant de travaux, il est resté un peu plus pauvre qu'auparavant.

Il a bien fallu, malgré nous, donner ces explications pour empêcher M. Paris de crier au scandale, et pour dire à nos amis que nous sommes ce que nous serons toujours, digne de leur entière estime.

F. Danjou.

NOUVELLES DIVERSES.

Le premier numéro de la Revue de la musique religieuse pour l'année 1847 sera adressé à tous les abonnés de l'année 1846, sauf avis contraire de leur part. Nous prions nos abonnés de vouloir bien nous adresser, en un mandat sur la poste ou sur un banquier, le montant de leur abonnement. Ceux qui n'auraient pas fait parvenir d'ici au 15 février 1847 le montant de l'abonnement, recevront un mandat à l'ordre du directeur de la Revue payable dans le courant de l'année.

*** Nous publierons dans la prochaine livraison le *Credo* des semi-doubles en faux bourdon, d'après un manuscrit de 1450. Dans le cours de l'année nous espérons pouvoir donner un morceau de chant ou de musique religieuse avec chaque livraison.

*** MM. Janssen, de Voght et Duval continuent la publication du *Répertoire de musique religieuse*. Ce recueil contient quelques morceaux intéressants des anciens maîtres : nous avons remarqué dans la dernière livraison : *Miserere*, de Josquin Després, *O vos omnes*, de Fioravanti, et *Panis angelicus*, de Casciolini. Ces compositions sont d'un bon style, et il est à regretter qu'il n'y en ait pas un grand nombre de ce genre dans cette collection. Les compositions de MM. Janssen et E. Duval ne sont pas sans mérite, mais elles ne sont à leur place sous aucun rapport à côté de ces produits précieux des anciennes écoles.

*** Le directeur de la *Revue* a visité dernièrement plusieurs curés de la ville d'Anvers en Belgique, et il est heureux de pouvoir citer M. le curé de Saint-Antoine de cette ville comme un prêtre instruit dans le chant religieux, plein de goût, et sincèrement attaché au chant ecclésiastique. Les erreurs de l'abbé Janssen sont repoussées à Anvers, et nous avons constaté avec plaisir qu'elles n'avaient fait en Belgique aucun prosélyte, si ce n'est ce malheureux M. Henri, maître de chapelle de Sainte-Gudule, qui continue à déchirer les oreilles des fidèles de Bruxelles en faisant chanter contre nature des intervalles de triton dans le plain-chant. Ce M. Henri demeure dans l'impénitence, et s'obstine à commettre chaque jour des monstruosités révoltantes. Il est impossible que Mgr de Malines tolère longtemps ce charivari.

C'est d'Anvers que nous attendons le signal du progrès. Il y a à Saint-Jacques un organiste distingué, M. Hanskens, des curés qui comprennent la nécessité d'une réforme ; il suffit que l'un d'eux ose l'entreprendre avec une volonté énergique, avec un zèle déclaré et soutenu ; le dévouement et le désintéressement de M. Hanskens feront le reste.

*** On nous annonce que M. l'abbé Janssen, bien connu de nos lecteurs par

ses travaux sur le plain-chant et la musique d'église, vient d'entrer dans un monastère de l'ordre de la Trappe.

*** Le diocèse de Saint-Claude est un de ceux où les idées que défend la *Revue* comptent le plus de partisans. Plusieurs curés et vicaires organisent des écoles de chant, font exécuter le plain-chant en chœur ou en faux-bourdon. Dans tous les séminaires, à Lons-le-Saulnier, à Poligny, à Nozeroi, on étudie avec soin les questions relatives à la théorie, à la pratique du chant; le progrès commence même à gagner du terrain dans les diocèses voisins, et l'on nous écrit de Louhans qu'un vicaire zélé, M. Desvignes, y a établi un cours de chant religieux. Nous avons beaucoup de consolations de ce côté, et voilà trois diocèses, Langres, Nancy et Saint-Claude, où, dans quelques années, la régénération de l'art sera accomplie. Nous irons bientôt offrir nos hommages et nos remerciements aux ecclésiastiques de cette contrée, qui ont bien voulu nous encourager et nous soutenir. Il nous faudra traverser le diocèse de Besançon comme une terre désolée, comme un désert aride, où la *Revue* n'a qu'un seul lecteur, où la nécessité de sauver le chant religieux n'a été reconnue par personne.

*** Les ouvriers des forges de M. Monnier, à Baudin, près Poligny (Jura), ont dernièrement donné un concert à Scellières au bénéfice des inondés. Cinquante chanteurs, enfants et adultes, ont exécuté plusieurs chœurs d'une manière tout-à-fait remarquable, en alternant avec des morceaux d'harmonie et de fanfare exécutés avec goût et précision. Il n'y a que peu de temps que M. Monnier a organisé parmi ses ouvriers l'enseignement du chant et de la musique instrumentale, et déjà de merveilleux résultats se produisent.

*** La *Gazette musicale* a pris une très bonne mesure : au lieu de donner 300 fr. de musique pour rien, comme la *France musicale*, c'est-à-dire une charretée de papier à épicier à cause de la valeur intrinsèque de cette musique, elle va offrir à ses abonnés dans le cours de l'année une nouvelle édition de *la Musique mise à la portée de tout le monde*, par Fétis. Ce petit ouvrage est, en son genre, un chef-d'œuvre; c'est le manuel obligé de toute personne qui veut acquérir des notions justes sur l'art musical. Nous savons que M. Fétis y a ajouté d'utiles chapitres.

*** Pendant qu'on exécutait, le jour de Noël, dans plus d'une cathédrale, des rapsodies musicales d'un goût exécrable, on a entendu à Saint-Jacques de Tourcoing la belle messe de Rinck, en *ré* mineur, dont le *Kyrie* et l'*Agnus Dei* sont peut-être les compositions les plus parfaites de musique sacrée qui aient été écrites dans ce siècle. C'est un grand progrès pour Tourcoing que d'être arrivé à apprécier cette belle musique. Il y a peu de temps encore le goût belge régnait dans cette ville, on y faisait ses délices du père Lambillote. Aujourd'hui le père Lambillote est au grenier, le plain-chant est rentré dans le chœur, et la musique qu'on exécute aux solennités est grave et convenable; c'est qu'il y a là un curé qui peut dire tous les jours : *Domine, dilexi decorem domus tuæ.*

*** *Limoges.* — Mgr. l'évêque de Limoges s'occupe avec la plus active sollicitude de l'amélioration du chant dans sa cathédrale et dans son diocèse. Non

content d'avoir fourni de ses deniers une somme très considérable pour la construction et l'organisation d'une maîtrise, Mgr Buissas s'est encore assuré le concours d'un maître de chapelle zélé et intelligent, M. Jonquière, et d'un organiste de talent, élève de la maîtrise de Paris. Un orgue d'accompagnement va être établi dans le chœur de la cathédrale, les enfants de la maîtrise seront formés à l'étude de l'orgue en même temps qu'à la pratique du chant. Toutes ces mesures sont excellentes, et les amis de l'art religieux doivent la plus grande reconnaissance à ce digne prélat pour l'exemple qu'il donne et les sacrifices qu'il fait. Il faut seulement désirer qu'un goût sévère, des principes bien arrêtés, dirigent le maître de chapelle et l'organiste dans tous leurs actes et tous leurs travaux. Si on veut chanter de la musique en quelque circonstance, il ne faut pas admettre dans une cathédrale du XIIIe siècle les compositions mondaines, triviales et plates de M. Labat de Serène, par exemple. Si on veut exécuter des faux-bourdons, il ne faut pas prendre ceux de Toulouse, qui sont très incorrects. Si on veut exécuter le plain-chant avec toute la majesté qu'il comporte, il faut exiger l'assistance au chœur de tous les élèves du grand séminaire, qui demeurent à deux pas de la cathédrale, et n'ont aucune raison valable à alléguer pour être dispensés de contribuer à l'édification publique, non seulement par leur présence, mais encore par l'union de leurs voix. On nous a assuré à Limoges, même en haut lieu, que ce serait contrarier MM. de Saint-Sulpice que d'exiger l'assistance de tous leurs élèves à l'office divin dans la cathédrale. Il est temps que Nosseigneurs les évêques usent de leur autorité pour mettre un terme à des préventions, à des préjugés, à une routine, qui portent un grand préjudice à la religion. Les ordres religieux cloîtrés, les chartreux, les carmélites, prient et chantent en public. La congrégation de Saint-Sulpice elle-même conduit tous les séminaristes en corps, et tous les dimanches, à l'office public de Saint-Sulpice, à Paris, où je concevrais cependant qu'ils ne voulussent pas assister, à cause des horreurs musicales qui se commettent dans cette église. Mais dans une cathédrale, autour d'un évêque qui comprend la beauté du chant religieux, son influence, et qui veut en opérer la régénération, il n'y a aucun motif pour dispenser les séminaristes de concourir de toute la puissance de leur voix à la majesté des saints offices. Ce refus de concours pour une telle œuvre aurait les plus funestes conséquences; faute de voix nombreuses, le plain-chant ne produit pas d'effet, on s'en dégoûte si l'on est réduit à le faire exécuter par quelques chantres, et, quand on est dégoûté du plain-chant, on adopte la musique moderne avec tous ses effets passionnés et mondains. Et quand on pourrait prouver, ce qui serait difficile, qu'il y a des inconvénients à faire assister tous les séminaristes à l'office public, il serait toujours impossible de démontrer que ces inconvénients sont plus grands que les avantages qu'on pourrait tirer de cette mesure. Il faut nier l'utilité du culte pour le salut des âmes, ou donner à ce culte toute la dignité, toute la majesté possibles. On allègue qu'il faut éviter de distraire les jeunes hommes qui se préparent au sacerdoce; ces jeunes gens, qu'on jettera tout-à-l'heure à vingt-quatre ans dans une paroisse isolée, sans guide et sans secours, on ne veut pas qu'ils affrontent la vue des fidèles rassemblés à l'église pour prier et adorer Dieu ! De tels prétextes sont inspirés par l'égoïsme, et non par la charité.

— La bibliothèque publique de Limoges possède un Graduel manuscrit de

la seconde moitié du XIIIe siècle. La beauté des vignettes et enluminures, la perfection de l'écriture, non moins que la date et l'étendue de ce manuscrit, en font un des plus précieux monuments de l'ancien chant ecclésiastique. Ce Graduel fut donné en 1387, environ cent ans après qu'il avait été écrit, à l'église de Saint-Junien au diocèse de Limoges, par Paschal Huguenot, abbé de Saint-Pierre-de-la-Couture au Mans. Il contient tous les chants de la messe suivant le rit gallicano-romain usité alors dans la plupart des églises de France. On y trouve un grand nombre de séquences ou proses qu'on intercalait alors dans l'office, et qui méritaient d'être conservées dans les liturgies modernes, autant par la beauté des chants que par la pieuse simplicité des paroles. A la fin de ce manuscrit, on a noté plusieurs *épîtres*, *Agnus Dei* et *Kyrie farcis*, c'est-à-dire formés d'un mélange de paroles françaises et latines. M. l'abbé Tessier, directeur de la maîtrise de Limoges, et l'un des plus savants archéologues chrétiens de ce temps, a bien voulu nous promettre de nous adresser le calque exact de plusieurs de ces chants si intéressants et si rares.

Quand Mgr l'évêque du Mans voudra revenir à l'ancienne liturgie de son diocèse, et détruire cet horrible chant de fabrique moderne qu'on exécute actuellement, il n'aura, pour avoir un Graduel parfait, qu'à faire copier fidèlement le beau manuscrit de Limoges.

*** *Poitiers.* — Le chapitre de la cathédrale a le bonheur de posséder dans son sein un ecclésiastique distingué et d'une générosité toute royale, ou, ce qui vaut mieux, vraiment catholique. M. l'abbé de Larnay a fait don d'un bel orgue d'accompagnement; il fera don de cloches, d'organistes, de chantres, de tout ce qui devra contribuer à la dignité et à la majesté des offices divins dans la cathédrale de Saint-Hilaire. Avec ces ressources, il ne faut plus que deux choses : le bon goût dans la direction du chant, le dévouement de la part des personnes qu'on emploie.

M. de Larnay a eu d'excellentes idées, telles que celles de faire exécuter certains chants à l'unisson par toutes les voix avec orgue. Nous avons loué sans réserve ce système pratiqué par M. Trevaux à la Madeleine à Paris; mais il faut, dans ce cas, prendre un ton convenable à la voix commune, et par conséquent chanter sur une dominante bien plus élevée qu'on ne le fait à Poitiers. Le maître de chapelle, M. Roche, a formé des voix remarquables parmi les enfants de chœur, et il est peu de cathédrales qui soient aussi bien pourvues sous ce rapport. L'organiste du chœur, M. Pastor, Espagnol, accompagne d'une manière très convenable et d'un meilleur style que tous les Espagnols organistes que nous avons entendus jusqu'à ce jour; l'organiste du grand orgue, M. Daubigny, est un artiste très habile. Avec de tels éléments, M. l'abbé de Larnay atteindra son but, qui est de rendre aux offices divins, à Poitiers, leur antique splendeur. Mgr l'évêque de Poitiers est au nombre des prélats qui ont daigné nous encourager et nous honorer de leur appui spécial. Ce digne évêque voudra certainement attacher son nom à la réforme du chant poitevin, le plus affreux de tous.

*** *Clermont-Ferrand.* — On n'est point encore dans le progrès à Clermont, mais on a quelque dessein d'y entrer. M. l'abbé Simondet, directeur du petit séminaire; M. d'Aguillon, curé d'Issoire; M. le curé de Notre-Dame-du-

Port, et quelques autres ecclésiastiques d'un goût pur et d'un grand zèle pour l'art religieux, déplorent amèrement la décadence du chant dans leur diocèse, et voudraient pouvoir contribuer à la régénération de la musique catholique. M. Veyron, qui touche actuellement l'orgue de la cathédrale, est un artiste distingué et plein de désintéressement, qui a déjà tenté sans succès, parce qu'il est resté sans encouragement, d'établir des cours gratuits de chant. Malgré ces éléments, malgré ces bonnes intentions, l'Auvergne demeure jusqu'à présent une terre stérile. Les élèves du petit séminaire jouent du cornet à pistons ou de la clarinette, au lieu d'apprendre le plain-chant; on leur enseigne la musique vocale; ils chantent quelquefois les cantiques du père Lambillote, mais presque jamais le chant ecclésiastique; les serpents et chantres hurlent et vocifèrent à leur aise à la cathédrale; l'orgue y est dans un état de dégradation sans exemple; et le ministère des cultes, qui paie deux fois, en cinq ans, deux réparations inutiles à l'orgue de Nevers, ne fait pas restaurer l'orgue de Clermont qui est hors de service; les élèves du grand séminaire n'étudient pas sérieusement et complétement le chant religieux, et surtout ne le pratiquent pas à la cathédrale. Enfin, de tant de mesures urgentes, réclamées par les artistes, désirées par les hommes de goût, aucune ne s'exécute. Ce magnifique et harmonieux ensemble de cérémonies, de chants, d'arts qui composent la liturgie et le culte catholique, se détruit et tombe pièce à pièce sans qu'on essaie seulement d'en arrêter la ruine totale. Quelle indifférence, grand Dieu! et que terribles en seront les suites!

*** M. Taffin, prêtre du diocèse de Cambrai, vient de publier une deuxième édition revue et augmentée de sa *Méthode complète et raisonnée du chant ecclésiastique*. Nous croyons pouvoir affirmer, après avoir lu ce livre, qu'il n'existe pas dans toute la littérature musicale, un ouvrage dans lequel se trouvent accumulées plus d'erreurs et de preuves d'ignorance. Il y a surtout un chapitre où M. Taffin veut prouver l'identité de la tonalité du plain-chant avec la tonalité musicale, et à ce sujet il donne des exemples de plain-chant avec accompagnement. Des taches d'encre jetées au hasard sur du papier de musique produiraient des accords aussi réguliers, aussi corrects, que ceux que M. Taffin emploie pour accompagner le plain-chant. Cette méthode n'est, Dieu merci, revêtue d'aucune approbation épiscopale; mais il est inconcevable que, dans le diocèse de Cambrai, où il y a plusieurs ecclésiastiques instruits dans la science du chant, il ne s'en soit rencontré aucun que M. Taffin ait consulté avant de mettre au jour sa méthode.

*** M. Bressler, directeur du Conservatoire de Nantes, nous écrit pour réclamer contre une note insérée dans le numéro de septembre, p. 343. Nous avions parlé de l'inconvénient qu'il y avait à former une armée de pianistes. M. Bressler nous assure qu'on enseigne dans son Conservatoire tous les instruments. Cette assertion ne détruit en aucune manière notre opinion sur l'inutilité de ces institutions. Nous insérerons la lettre de M. Bressler dans le prochain numéro.

*** On nous écrit d'Arles : « M. Desplans, ingénieur des ponts-et-chaussées, M. Chabert, professeur d'hydrographie, et M. Gautier Descot, amateur et organiste de Saint-Julien, ont fondé, il y a trois mois à peine, une école gratuite

de lecture musicale dans notre ville. Six enfants et dix hommes avaient été choisis, et, après trente leçons, ils ont pu lire assez passablement pour exécuter, avec accompagnement d'orgue, dans l'église Saint-Julien-d'Arles, le jour de Noël, le *Kyrie*, en *ré* mineur, de Rinck; le *Credo*, en plain-chant à quatre voix; l'*Ave verum*, de Carrissimi; l'*Adeste fideles*, de Novello; le *Sanctus*, de Meyerbeer. Deux solos, un *O salutaris*, de Danzi; un *Agnus Dei*, de Marcello, ont été chantés avec une grande perfection par M. Chabert, qui possède un organe magnifique et un rare talent de vocalisation. Cet essai a éveillé l'attention de l'autorité municipale, qui a immédiatement pris un arrêté nommant pour professeur de musique M. Boujavel, homme doué d'assez de talent et de savoir. Malheureusement ce seul et unique professeur est institué pour donner des leçons de *Solfége et de théorie musicale*, *d'instruments*, *de symphonie*, *d'harmonie militaire*, etc., etc. Une commission a été nommée pour assister le professeur, dont le zèle ne pourra certainement point suffire à de si nombreuses exigences. Nous craignons bien que l'arrêté du maire n'amène pas un élève à l'école, et que toute la musique arlésienne continue à résider dans quelques cuivres grossiers. »

*** M. Goudot jeune, facteur d'ophycléides et de serpents, rue Grenétat, à Paris, vient d'adresser au clergé une circulaire qui commence ainsi : *Au nombre des plus heureuses innovations introduites dans les pompes et les cérémonies du culte catholique, on doit signaler l'adoption de la musique moderne qui a succédé à l'antique et simple psalmodie.*

Voilà qui s'appelle parler, et le père Lambillote n'eût pas mieux dit; mais ce langage même ne devrait-il pas éclairer le clergé ? Comment! nous en serions venus à ce point qu'on pourrait féliciter le prêtre catholique d'avoir abandonné le chant des saints, les mélodies les plus populaires, les plus sublimes, les plus suaves qui aient été inventées par les hommes! C'est comme si on venait remercier les protestants et les révolutionnaires d'avoir, dans le XVIe siècle et à la fin du XVIIIe, rasé nos plus beaux édifices religieux.

*** L'abondance des matières nous empêche de publier diverses lettres qui nous ont été adressées. Nous avons reçu entre autres une lettre fort intéressante de M. Cavaillé-Coll, facteur d'orgues; on la trouvera dans notre prochaine livraison.

Au moment où nous mettions sous presse ce numéro, un incendie qui a éclaté dans le magasin de musique de M. Blanchet, a détruit tout ce qui s'y trouvait, et par conséquent une partie de la Revue de musique religieuse, *et des séries entières de numéros qu'il faudra faire réimprimer. C'est un sacrifice de plus à ajouter à tous ceux qui nous sont imposés.*

A NOS ABONNÉS.

Il y a deux ans qu'une publication spécialement consacrée à des questions obscures et universellement dédaignées, s'établissait sans bruit et sans éclat, au milieu de la foule toujours plus nombreuse de ces écrits périodiques qui sont devenus de nos jours un levier nécessaire de discussion publique, en même temps qu'une des causes les plus actives de notre appauvrissement littéraire. Il y a deux ans que quelques hommes venaient apporter à la lutte catholique un concours dont presque aucun des combattants ne paraissait se soucier. Réduits forcément à un petit nombre de lecteurs, dont beaucoup même comprenaient à peine l'importance de ce territoire jusque là délaissé, ces hommes n'en firent pas moins leur œuvre. Et pourtant, si restreinte qu'elle fût dans son objet, cette œuvre présentait plus d'une difficulté considérable. Sans compter la première de toutes, commune d'ailleurs à toutes les entreprises nouvelles, le défaut de précédents, et par conséquent la rareté des sympathies acquises d'avance, il y en avait une toute spéciale et inhérente à la nature même du sujet, nous voulons dire cette singulière disposition, fréquente chez les esprits graves et positifs, qui fait que l'on s'intéresse moins vivement à un art à mesure que ses applications s'élèvent davantage dans l'ordre intellectuel et scientifique. Bizarre anomalie, qui n'existe que chez les peuples modernes, au milieu d'une société fondée par le Christianisme, et dans laquelle pourtant l'éducation des esprits se fait en dehors de cet élément vital; en sorte que le développement de

l'imagination représenté par l'enseignement littéraire y est en contradiction habituelle avec la doctrine morale.

C'est contre un tel état de choses qu'une réaction s'opère aujourd'hui. C'est pour rétablir, au sein de la société catholique, l'unité des anciens jours, brisée par le rationalisme, que se livrent dans la presse les combats auxquels nous assistons. Dans cette grande levée de boucliers, à la fois agressive et défensive, on paraissait avoir oublié un petit coin du territoire catholique, envahi depuis longtemps par le vandalisme et l'ignorance ; nous y avons appelé tous ceux qui ont quelque souci de la dignité de notre culte extérieur et de l'honneur de l'art religieux, considéré dans son application la plus pratique et la plus populaire. Notre voix, demeurée sans écho dans la presse religieuse, a retenti pourtant aux oreilles d'un certain nombre de personnes dévouées ; et dès la fin de l'année dernière, nous étions en mesure d'annoncer à nos lecteurs que l'œuvre soutenue par leur concours était désormais fondée, et que son avenir paraissait assuré.

Aujourd'hui, après deux ans d'existence, une portion de cet avenir pour lequel on tremble encore, alors même qu'on croit pouvoir se le promettre, s'est réalisée d'une manière conforme à nos prévisions. Nous pouvons même dire que le résultat des faits accomplis dans le cours de cette année a de beaucoup dépassé nos espérances, tant la question qui domine ce recueil a pris d'importance par les manifestations dont elle a été l'objet, tant le nombre et la gravité des adhésions accordées à nos doctrines ont donné à celles-ci de force et d'évidence. Des hommes marqués du double sceau de la science et de la hiérarchie n'ont pas dédaigné d'entrer avec nous dans l'arène, et de combattre, comme nous et mieux que nous, avec les armes de la logique, là où pouvaient suffire, entre leurs mains consacrées, les armes de l'autorité. Ces illustres et pieux pasteurs ont bien voulu approuver nos efforts et recommander notre publication au clergé qu'ils dirigent.

Grâce à ces précieuses sympathies, grâce à la force toute puissante de la vérité, la *Revue de la musique religieuse* a senti s'affermir le terrain sur lequel elle s'est placée. Elle s'est déjà notablement rapprochée du but qu'elle se propose d'atteindre; les questions qu'elle soulève sont définitivement à l'ordre du jour, et nul ne peut désormais les empêcher d'arriver à leur solution. Mais, pour les y conduire, beaucoup de difficultés restent encore à vaincre, beaucoup d'incertitudes demandent à être dissipées. Telle est la tâche qui nous est réservée pour l'avenir. Maintenant que le but que nous voulons atteindre est bien connu, notre marche à travers l'histoire et la pratique de l'art sera plus libre et plus sûre. Pour améliorer et développer cette partie de nos travaux (surtout en ce qui concerne la publication d'œuvres musicales), nous comptons principalement sur la continuation du succès qui paraît s'attacher à notre œuvre, et sur l'accroissement des sympathies qui se groupent autour d'elle. Nous comptons aussi sur le zèle de nos amis, qui ne nous a jamais fait défaut jusqu'à présent.

Maintenant que la brèche est ouverte, il appartient à tous ceux qui nous ont accompagné jusqu'ici d'y monter avec nous. Beaucoup de places, qui nous ont résisté jusqu'à présent, s'ouvriront à la vue d'une armée plus nombreuse et de soldats plus aguerris. Nous espérons surtout dans l'intervention toute puissante de ceux dont les mains ne s'élèvent que pour bénir. Grâce à plusieurs d'entre eux, nos doctrines ont déjà remporté d'éclatantes victoires; qu'ils continuent à marcher à notre tête, et bientôt tous les obstacles seront renversés; le culte divin sera purifié de toutes les souillures que le contact de l'esprit profane lui avait fait contracter; et l'art chrétien, restauré dans une de ses branches maîtresses, réjouira les générations nouvelles par la beauté de ses fleurs, toujours humectées de la rosée du ciel.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE DEUXIÈME VOLUME

DE LA

REVUE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Abbey (John), 182, 380.
Aire-sur-la-Lys, 223, 224, 263, 374.
Ambrosien (système du chant), 66.
Ami de la religion, 108.
Amsterdam, 223.
Anche (jeux à), 352.
Andersch, organiste à Mont-de-Marsan, 111.
Angers, 142.
Annales archéologiques, 108, 140, 406.
Antiennes à la Sainte-Vierge, 305 et suiv.
Antiphonel-harmonium, voy. Debain.
Anvers, 189, 444.
Arithmographie musicale, 260.
Arles, 449.
Armée française (enseignement du chant dans l'). 144, 183.
Auch, 37, 107, 112.
Autun, 303.

Bach (J.-S.) 344, 434 et suiv.
Baini (l'abbé Joseph), son opinion sur le plain-chant, 124.
Barathe (l'abbé), de Saint-Flour, 259.
Barker, 387.
Barsac, 40.
Beaulieu, de Niort, 140, 304.
Bédos (dom), 378.
Belgique (état de la musique religieuse en), 185 et suiv., 261, 444.
Benoist, professeur d'orgue au Conservatoire, 439.
Bernard (S.), son opinion sur l'utilité du chant, 6 ; son traité du chant ecclésiastique, 44.
Bibliographie, 213, 404.
Bibliothèque musicale (conseils pour la formation d'une), par J.-B. Laurens, 433.
Blois, 111, 404.
Boëly (A.-P.-F.), compositeur pianiste, sa biographie, par S. Morelot, 23.
Bordeaux, 39, 374.
Bottée de Toulmon, 144.
Bouche (jeux à), 352.
Boulogne-sur-Mer, 40, 111, 262.
Bourges, 143.
Bresselle (l'abbé), curé de Mazinghem, 144, 265.
Brossard, ses traités de la Synopsie des gammes et de la Théorie des sons musicaux, 333.
Bruxelles, 79, 189, 221, 261.

Caen, 180, 375.
Cambray, 79, 102 et suiv., 220, 257, 303.
Cantique à la Sainte Vierge, 368.
Cantiques languedociens, 176.
Capranica (le card.), 431.
Cariben (l'abbé), sa méthode de plain-chant, 181.
Carissimi, son motet *O sacrum convivium*, 37.
Carpentras, 39.
Cassiodore, son témoignage au sujet de l'orgue, 349.
Cavaillé-Coll (Aristide), 264, 375 et suiv.
Châlons-sur-Saône, 264.
Chant ecclésiastique ; sa décadence, 7.
Chants populaires (concours ouvert au ministère de l'instruction publique

pour la composition des), 79, 110, 172, 222, 258, 299.
Charlatanisme artiste, art. de F. Danjou, 207.
Chavée (l'abbé), 220, 259, 285.
Choron (Al.), son plain-chant harmonisé, 290.
Claude (les frères), 182, 379.
Clergeau (l'abbé), lettre au directeur de la *Revue*, 34.
Clermont-Ferrand, 448.
Clicquot, 378.
Combalot (l'abbé), 142.
Conférences ecclésiastiques du diocèse de Paris, art. de F. Danjou, 5, 145; — du diocèse de Langres, 168; — du diocèse d'Auch, 179, 190 et suiv.; — du diocèse de Cambrai, 303.
Contre-point, voy. Fétis.
Cordans (Barthélemy), ses motets, *Cum tribularer*, *O vos omnes*, 37.
Couperin (F.), ses pièces d'orgue, 244.
Cramer (J.-B.), 28, 344.
Cyrillo Franco, évêque de Lorette, 430.

Dallery, 379.
Daublaine-Callinet (maison), 80, 264, 387, 408.
David (Félicien), 109.
Debain (Al.), son mécanisme pour toucher l'orgue, dit *Antiphonel-harmonium*, 80, 301, 342.
Dessirier (Hypp.), sa méthode d'enseignement, 261.
Dietsch (L.), 344, 406.
Doctrine chrétienne (frères de la), 40, 110.
Dumont, observation sur sa messe, 179.
Duval (Edm.), d'Enghien, 166, 444.
Duvernoy, voy. Kühn.

École de chant choral, (conseils pour l'organisation d'une); par F. Danjou, 267.
Enfants de Paris (société des), 375.
Enseignement du chant élémentaire; lettre de M. C. Gau, 238.
Erard, 380.
Espagne, 261.
Espérance (l'), journal de Nancy, 108, 144.
Études classiques, 142, 405.
Eustache (église de Saint-), à Paris, 344, 406.

Facteurs d'orgues, 78, 299, 341.
Facture d'orgue au XIXe siècle; art. de F. Danjou, 245, 277.
Fanart (Louis), de Reims, 171, 182.
Farcies (pièces), en usage dans la liturgie au moyen-âge, 92, 446.
Fayet (Mgr.), évêque d'Orléans, 303, 373.
Fétis, ses travaux pour la correction du plain-chant romain, 79, 102, 257, 422; — son traité de contre-point et fugue, 222; compte-rendu, par F. Danjou, 392.
Feltz (Louis), organiste de Langres, 37; — son traité de plain-chant, 110, 142; — ses pièces pour l'orgue, 167.
France musicale, 40, 220, 259.
Fugue, son emploi sur l'orgue, 254; — traité de la fugue, voy. Fétis.

Galilée (Vincent), 428.
Gazette musicale, 259, 408, 445.
Glaréan (son opinion sur le chant ecclésiastique), 67, 426.
Grecs (système musical des anciens), 61 et suiv.
Grégoire (S.), son antiphonaire, 13 et suiv.
Grégorien (système du chant), 66.
Godefroy (l'abbé), ses *Éléments de plain-chant*, 38.
Guidetti, son *Directorium chori*, 306, 307, 310, 315.
Guy d'Arezzo, sa biographie, par Fétis, 153, 196.

Hamel, 381, 390.
Harmonie, ses commencements en Europe et son état au moyen-âge, 67 et suiv.
Herzog, son *Organiste pratique*, art. critique de F. Danjou, 250.
Heures canoniales (manuscrits à consulter pour le chant des), 113 et suiv.
Homet (l'abbé), auteur du *Dies iræ*, et du *Libera* en faux bourdon, 289.
Italie (nouvelles d'), 40, 144, 184, 261, 341.

Janssen (l'abbé N.-A.), 166, 189, 444.

Jean IV, roi de Portugal, 431.
Jouve (l'abbé), chanoine de Valence, 39, 140, 406.
Judas Machabée, oratorio de Handel, 109.
Jumilhac (réimpression du traité de plain-chant de Benoît de), 184, 304, 376.

Kittel, organiste d'Erfurt, 280 et suiv.
Kühn et Duvernoy, chants pour les églises protestantes, 408.

Lambillote (le P. L.), son *Harmoniphone*, 373.
Langres, 37, 110, 142, 223.
Langue vulgaire (cantiques en), 128 et suiv.
Lassus (Roland de) ses psaumes de la pénitence, 337.
Lebeuf (l'abbé), ses travaux sur le chant ecclésiastique, 149 et suiv.
Lefébure-Wély, 304.
Lefèvre, 378.
Lépine, 378.
Liége (jubilé de), art. de F. Danjou, 185.
Limoges, 440, 446.
Luçon, 109.
Luther, 424.
Lyon, 77, 140, 141, 179, 302, 407.

Madeleine (église de la), à Paris, 221, 264.
Maîtrise de N.-D. de Paris, 261, 407, —de Rouen, 299, 304;— de Troyes, 183.
Mantin (Clovis), son traité de psalmodie, 111.
Marseille, 341, 373.
Martin (J.), son nouveau mode de plain-chant, 109, 139; art. de F. Danjou, 169; *id.* de Fétis, 285; — sa lettre à Fétis, 296; — sa messe de Pâques, 139; — son requiem, 374.
Masson (l'abbé), inventeur d'un mécanisme pour toucher l'orgue, 342.
Mellet (le Cte de), son opinion sur la réforme de la musique sacrée, 108.
Mendelssohn-Bartholdy (Félix), compte-rendu de ses sonates d'orgue, par J.-B. Laurens, 132; — son *Lauda Sion*, 186.
Messes (manuscrits à consulter pour le chant des), 85 et suiv., 113 note, 446.
Chants communs de la messe, 409 et suiv.
Metz (de), congrès archéologique, 108.
Meyerbeer, 343.
Militaire (musique), 263, 343.
Miné (Ad.), 438.
Miquel, sa méthode d'enseignement, 78, 260.
Modes du plain-chant, 67, 306, 310, 311, 312, 398, 403, 427 et suiv.
Mois de Marie, art. de F. Danjou, 127.
Monnier (Edm.), maître de forges, à Baudin (Jura), 78.
Montpellier, 78, 375.
Mozarabique (chant), 261.
Musique moderne, son origine et sa constitution, art. de F. Danjou, 56, 424.
Mutation (jeux de), 353.

Nantes, 78, 180, 343.
Nevers, 182.
Nicolas (Saint), mélodie du XIIIe siècle en son honneur, 402.
Nîmes, 374, 375.
Nisard (Th.), son mémoire sur la restauration du chant parisien, 80; compte-rendu, par F. Danjou, 95.
Nivers (G.), son édition du chant romain, 234, 303, 312, 316, 410 et suiv.
Notation musicale (prix proposé par l'Académie de Bruxelles, pour un mémoire sur la), 302.
Nouvelles, 37, 77, 107, 133, 179, 220, 257, 299, 341, 373, 405, 444.

Orchestration moderne appliquée à d'anciennes partitions, 407.
Orgue, son emploi dans le culte, manière de le traiter, 250 et suiv., 354 et suiv.; — sa composition, 356.
Orléans, 111, 373.
Ornement (notes d'), dans le plain-chant, manière de les exécuter, 232, 412.
Opéra, 222, 359; — sa décadence, art. de F. Danjou, 70.
Ophicléide, 143.

Palestrina (buste de), à Rome, 223.
Paris (Aimé), 180, 215, 375, 441.
Parisis (Mgr P.-L.), évêque de Langres; son Instruction pastorale sur le chant

ecclésiastique, 77, 107; compte-rendu par S. Morelot, 41; — sa Lettre sur les études classiques, 405.
Pau 111.
Perne (L.), son plain-chant harmonisé, 289.
Pessac, 408.
Petrucci (Octavien), célèbre imprimeur de musique, 370.
Plain-chant. Ses origines, ses phases, sa restauration, art. de Fétis, 11, 81, 113, 225, 305, 409. — Parisien, v. Nisard; — romain; faits et documents relatifs à sa restauration, 79, 102 et suiv., 423; éditions de ce chant, 257, 341, 408.
Poitiers, 37, 182, 447.
Proses ou Séquences, parties de l'office divin, 82. — Manuscrits à consulter, 89, 446.
Prosodie (réforme de la) dans le plain-chant, 225 et suiv.
Protestantes (chant des églises), 408.

Quotidienne (la), 139.

Raoul ou Rodulphe, de Tongres; son témoignage sur l'introduction du chant dans l'Église, 12.
Regnier (Joseph), 184, 224, 391; son Mémoire sur le maintien de la musique à l'église, art. critique de F. Danjou, 363.
Reims, 80, 182, 373.
Répertoire de musique d'église, publié par Janssen, de Voght et Duval, 261, 444; — Revue critique, 164.
Revue critique, 95, 132, 164, 350, 332, 363, 392.
Revue nouvelle, 259.
Rinck (J.-Ch.-H.); sa Biographie, par J.-B. Laurens, 275, 320.
Rituels, 121 et suiv.
Rome, 40, 184, 223.
Rossini, 341, 343.
Rouen, 299, 302, 304, 375.

Saint-Calais, 408.
Saint-Claude, 445.
Saint-Omer, 262.
Saint-Germain (de); ses écrits sur la musique religieuse. 259.
Saint-Saens (Camille), 112.
Sax (Ad.), 343.
Schmid (Ant.); son livre sur Oct. Petrucci. Voy. ce nom.
Schmidt (Bernard), facteur d'orgue, 345.
Schneider (Fréd.); son école d'orgue, 366.
Sechter (Simon); ses préludes pour l'orgue, 254.
Société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical, 174, 223, 325.
Souvigny, 143.
Stamaty (Camille), 112.
Strasbourg, 257.
Synopsie des gammes. Voy. Brossard.

Taffin (l'abbé), méthode de plain-chant, 449.
Tertullien; son témoignage au sujet de l'orgue, 349.
Théâtre lyrique (création d'un troisième); art. de F. Danjou, 359.
Théorie des sons musicaux. Voy. Brossard.
Thierry, 378.
Titelouse, organiste de Rouen au XVIIe siècle, 251, 351.
Toulouse, 181.
Tourcoing, 445.
Toury; sa méthode d'enseignement, 261.
Tropes, chants de l'office, 89.
Troyes, 38, 183, 223, 301.

Univers religieux, 299, 373, 406.

Valence, 39.
Vervoitte (Ch.), 262, 379.
Vicentino (Nic.), 429.
Vittoria (Thomas-Louis); ses *turbe* pour le chant de la Passion, 139.
Vogler (l'abbé), 323.
Voix de la Vérité, 179.

Winchester (orgue de) au Xe siècle, 349.

Zimmermann; son *Requiem*, 373, 407.

FIN DE LA TABLE DU DEUXIÈME VOLUME.

Paris. — Imprimerie de L. Martinet, 30, rue Jacob.